

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo I



EQUINOS PICASSIANOS

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

José A. Barbadilla

Bajo la dirección del doctor

Manuel Barbero Richart

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-4785-0

© José A. Barbadilla , 2009

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD
DE
BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO I Y GRABADO

TESIS DOCTORAL

EQUINOS PICASSIANOS

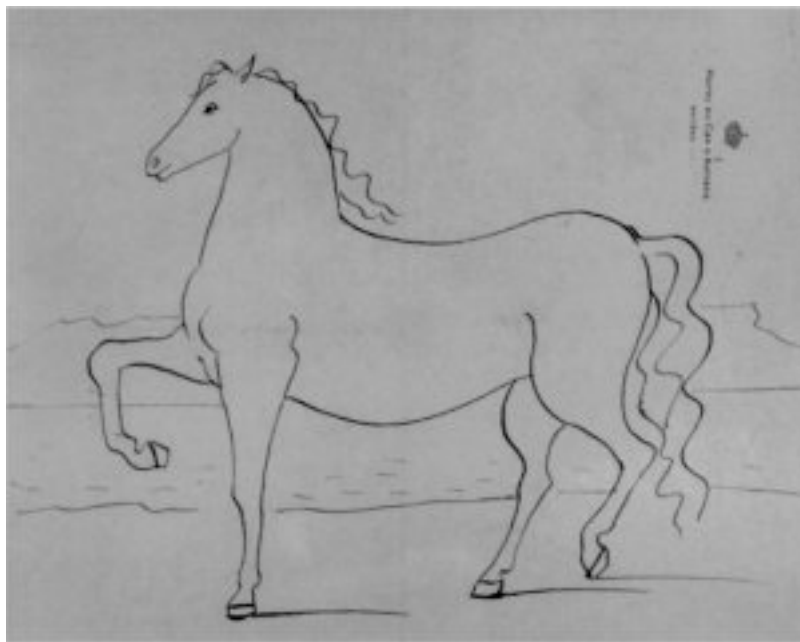


Autor: D. José A. Barbadilla Trompeta.
Director: Dr. D. Manuel Barbero Richart

Madrid, 2010

“Hay que empezar a dibujar para saber qué quieres dibujar”

Picasso



1923-Caballo

ÍNDICE

	Página
Introducción General.....	4
I. El caballo en el arte	11
II. Equinos en la infancia y juventud de Picasso1881-1905.....	24
III. La Tauromaquía Picassiana	41
III.I. La tauromaquia femenina	69
IV. Equinos Circenses	91
IV.I. El caballo de la obra teatral “Parade”	106
V. Mitología relacionada con el equino Picassiano	111
V.I. Pegaso.....	113
V.II. Centauro	121
VI. Las guerras en la obra equina	128
VII. La crucifixión: El caballo de Longinos	147
VIII. Diversas facetas artísticas del equino Picassiano	154
VIII.I. El juguete	156
VIII.II El objeto decorativo	162
VIII.III La literatura	167
VIII.IV. Équidos (asnos, mulos y burros)	185
IX. Cronología, obra, técnica y ubicación.....	196
X. Conclusiones	423
XI. Bibliografía	427
Anexo - El tercio de varas según normativa vigente del siglo XX	433

INTRODUCCIÓN GENERAL

El trabajo que exponemos a continuación es el resultado de toda la investigación, estudio y búsqueda, tanto a nivel teórico como práctico, de las obras equinas Picassianas. Hemos intentado mostrar la gran diversidad de obras del artista referidas al tema del caballo. Descubrimos que Picasso en muchas de esas obras se sentía tan identificado con el equino como cuando en otras de sus obras lo estaba con el minotauro. Hemos ido confeccionando y mostrando los resultados obtenidos, así como los comentarios y observaciones pensando no sólo en ellos como parte de este trabajo sino planteándolos también como futuras líneas para una futura investigación equina tanto a nivel personal del artista como a nivel general en el mundo artístico del caballo.

El trabajo lo hemos dividido en dos apartados fundamentales, un apartado de fundamentación teórica que ocupa desde el capítulo II al capítulo VIII y otra parte dedicada a la recopilación de obras en las que el equino es protagonista en la extensa obra de Picasso, y que ocupa el capítulo IX. En el apartado de fundamentación teórica, hemos tratado de realizar un repaso por los diferentes aspectos y cuestiones que entroncan directamente su obra con los equinos.

En el primer capítulo hemos desarrollado una introducción general al mundo del arte relacionado con la figura del caballo, siguiendo el recorrido de las diferentes edades del hombre a lo largo de la historia. Hemos realizado un breve seguimiento por las constantes representaciones equinas que nos ha servido para delimitar un marco teórico en el que hemos revisado las manifestaciones artísticas y cambios estilísticos desde los inicios de lo artístico hasta acabar llegando al protagonista de nuestro trabajo: el equino Picassiano.

En el segundo capítulo nos introducimos en el terreno de la infancia y la juventud del artista desde 1881, fecha de su nacimiento, hasta 1905, año en el que creemos que el artista ha logrado introducirse de lleno en el difícil mundo artístico de París. Época, además, en la que se comienza a vislumbrar que tras el aspecto formal del animal que Picasso pintaba, se esconden las claves que nos ayudarán a descifrar y comprender mejor el verdadero significado que tenía para él el caballo. En esa temprana época, se producen en el joven

artista las primeras observaciones directas de los caballos en la propia calle; son los caballos de los carreteros, aguadores y cocheros, que luego más tarde plasmaría en sus cuadernos de dibujo.

El tercer capítulo se centra de forma concreta en la Tauromaquia de Picasso y las nuevas tendencias hacia las que derivaban sus representaciones formales, abanderadas por la figura del caballo. Las tauromaquias, que serán un referente temático constante en todo el periodo vital del artista, se irán relacionando con diferentes aspectos creativos del artista, alguno de ellos vinculados con:

- ◆ lo sentimental, en los que la figura del equino es compartida en dualidad con alguna de sus compañeras durante el transcurso de su vida.
- ◆ lo circunstancial, como por ejemplo, la influencia dentro de las obras teatrales en las que Picasso participó de manera directa en la ejecución de los diseños de vestuario y telones de fondo.
- ◆ lo material en su relación con la forma, con el material empleado en la ejecución y con el soporte como acercamiento al espectador.

El cuarto capítulo profundiza en los diferentes equinos del mundo del circo. Esos caballos que trabajan en otro tipo de arena diferente al albero de las plazas de toros. Se acompañará este capítulo de un anexo para describir el caballo de la obra teatral *Parade*, en donde el animal cobra un protagonismo jocosos y muy particular dentro del teatro.

En el quinto capítulo hemos estudiado a modo de introducción la mitología de Pegaso y de los centauros. Hemos analizado también las figuras del Centauro y de Pegaso en la visión personal que Picasso hizo de su significado y forma, y a su vez, relacionándolos con su vida sentimental.

El sexto capítulo estudia un periodo muy importante en la vida del artista que está relacionado con las guerras que le tocó vivir y que también le sirvieron de referente en una parte importante de sus obras, empezando por la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de Corea y la confrontación de los Estados Unidos de América con la antigua Unión Soviética. Picasso experimentó el dolor de estas

guerras y lo plasmó en sus obras por medio de esos caballos llamados de guerra, muerte y destrucción.

En el séptimo capítulo analizamos la figura histórica del caballo del romano Longinos que fue, según la tradición católica, el que traspasó la piel de Cristo crucificado con su lanza para asestar el golpe mortífero. En muchas obras de arte se le ha representado a caballo al pie de la cruz, Picasso hace su propia representación ecuestre sobre el tema religioso del lanzazo.

En el octavo capítulo analizamos otras diversas formas del caballo con las que Picasso jugó dentro de su trabajo plástico, se analizarán los diferentes aspectos artísticos del equino en:

- ◆ El caballo como juguete manoseado por las manos infantiles de sus hijos que posteriormente formarán parte de esas escenas personales en cuadros y dibujos del artista.
- ◆ El caballo como objeto decorativo dentro de sus obras. Se analizará la obra artística representada dentro de la obra en si misma.
- ◆ El caballo en la literatura, con referencias directas al Quijote de Cervantes y a la Celestina de Rojas, como las más representativas.

También analizaremos la figura de los asnos, mulos y burros que, aún no perteneciendo a la misma familia de los equinos¹ sino a la de los équidos² hemos creído de gran interés introducirlos en este trabajo de investigación por la amplia información de obras encontradas. Haremos un breve apunte dentro de este capítulo sobre algún trabajo fotográfico de Picasso relacionado con los equinos.

¹ El caballo (en femenino, yegua y de nombre científico *Equus caballus*) es un mamífero perisodáctilo de la familia de los équidos, herbívoro, cuadrúpedo y de cuello largo y arqueado.

² Los équidos se caracterizan por la presencia de dientes de corona alta, aptos para pastar hierba en praderas, estepas y semidesiertos, la presencia de un único dedo recubierto de casco en cada pata y un estilo de vida más o menos social, en el que una manada con un número variable de crías y hembras se pone a las órdenes de un macho adulto o *semental* que es el único autorizado a reproducirse. Este género apareció durante el Pleistoceno en América del Norte, desde donde colonizó progresivamente Sudamérica, Eurasia y África. Posteriormente se extinguió en América hasta su reintroducción durante la conquista española.

El noveno capítulo abarca una extensa recopilación de obras de Picasso en las que aparece representado el caballo. Junto a cada obra catalogada se incluye una imagen de la misma y sus características técnicas: Título, año de realización, técnica empleada, edad del artista. La ordenación que se ha establecido es cronológica, y se han incluido, además, algunos datos y fechas relevantes en la vida del artista. La gran producción de obras que el artista realizó en su dilatada vida junto a la difícil ubicación de alguna de ellas nos hace imposible la localización de aquellas que se encuentran en colecciones privadas y que no han salido a la luz. Probablemente alguna de ellas contenga un equino y no se ha podido catalogar.

El décimo capítulo trata brevemente sobre las conclusiones que se han ido formando a lo largo de la investigación.

Para finalizar hemos incluido un anexo, en el que se define el Tercio de varas, detallando cómo se realizaba la suerte en las plazas de toros de España y Francia, lugar donde Picasso observaba a esos caballos ser destripados por la fuerza del toro.

Por los datos extraídos del propio trabajo de investigación desarrollado, el análisis de las obras catalogadas y el de la realidad del artista que permanece vivo aún en nuestra sociedad artística, constatamos el hecho de que Picasso utilizó la figura del caballo jugando siempre con dobles sentidos y dándole al equino un rol más allá de lo animal. Lo convierte en mediador artístico en sus obras y le otorga un protagonismo y simbología muy diferente al realizado por otros artistas anteriormente.

Con este trabajo de investigación hemos querido conocer y profundizar en la obra de Picasso, a través de la figura emblemática del caballo para así establecer cada una de las relaciones simbólicas del equino con el mundo personal y social del artista.

Uno de los aspectos de mayor importancia dentro de esta tesis, ha sido el trabajo profundo de recopilación de obras (pintura, grabado, escultura...) en las cuales aparecía un equino, y su relación tanto con la edad que el artista tenía en ese momento, así como con la época (azul, rosa...) pictórica en la que el artista se encontraba.

Han sido diferentes las causas que nos han motivado para estudiar la figura del caballo dentro de la extensa producción de Picasso. Una de ellas fue haber cursado la asignatura de “Estudio de la representación animal” impartida en esta facultad de Bellas Artes por D. Manuel Barbero Richart. De ahí surgió la idea de profundizar en un tema que prácticamente no se había investigado en la obra de Picasso.

Otra de ellas fue por el tratamiento tan personal y artístico que Picasso le dio a la figura del caballo en relación a otros artistas, lo que convertía la investigación no sólo en interesante y original, también en especialmente sugerente.

Aunque existen multitud de referencias bibliográficas sobre Picasso y su obra, no hemos encontrado documentación específica que se dedique a desarrollar el mismo tema de investigación que hemos realizado. Cabe, no obstante, aplicar una excepción con las obras “Crucifixión”, “Sueño y Mentira de Franco”, “Guernica” y “El rapto de las Sabinas”, en las que si se hallaron referencias bibliográficas que analizan la figura de esos caballos. Por tanto, hemos tomado como principal referente para la investigación, las propias obras de Picasso en las que aparece la figura del equino así como los libros escritos por sus amistades y mujeres (Fernande Olivier, Françoise Gilot, Helen Parmelin, Gertrude Stein, Arianna Stassinopoulos...).

Hemos recurrido al análisis pormenorizado de las obras, apoyando las afirmaciones emitidas en toda la bibliografía consultada y el análisis de los contextos histórico, social y personal que marcaron el proceso creativo del artista.

Esperamos que nuestro trabajo sea una aportación enriquecedora a la actual realidad de la representación equina, y que pueda servir como posible ventana abierta a futuros trabajos.

RAFAEL ALBERTI
3 retahílas para Picasso

...Pablo Picasso nació en Málaga
Y yendo por la orilla del mar
halló un gran caracol para soplar.
Del caracol salió un azul,
del azul salió un mendigo,
del mendigo un arlequín,
del arlequín una cabra,
de la cabra una pipa,
de la pipa una guitarra,
de la guitarra un caballo,
del caballo una nariz,
de la nariz salió un falo,
salió un falo patituerto,
patilludo, pasilargo.
¿De quién este patilludo,
Patituerto patifalo
que salió de una nariz
que salió de un caballo
que salió de una guitarra
que salió de una pipa
que salió de una cabra
que salió de un mendigo
que salió de un azul
que salió de un caracol
que yendo por la orilla del mar
Pablo Picasso halló para soplar?
Solo a él se lo puedes preguntar...

AGRADECIMIENTOS

Antes de comenzar la presentación de esta Tesis Doctoral quisieramos dedicar unas breves líneas de agradecimiento a todas aquellas personas que, por un motivo u otro, han facilitado directa o indirectamente el camino en este trabajo con sus comentarios, sugerencias, críticas, apoyos e ideas clarificadoras...

Y por supuesto, agradecer a Manuel Barbero su tiempo, su interés, su entusiasmo y el apoyo que me ha brindado para que este trabajo fuera avanzando y construyéndose poco a poco.

I - EL CABALLO EN EL ARTE

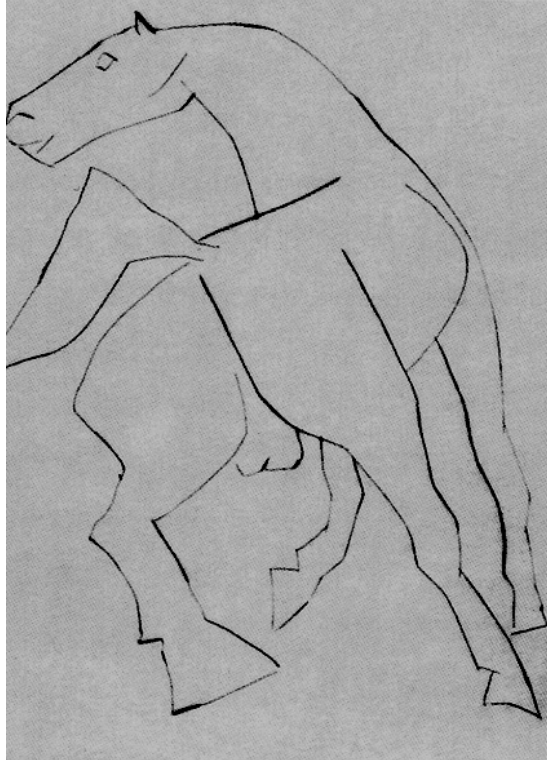


Figura 0. 1955 Caballo de media noche

...su constante emparejamiento con el hombre le ha hecho recibir de éste muchos de sus valores (el hombre, al mismo tiempo capaz del bien y del mal, de salvación y de condenación, etc., es el ser abierto por excelencia a la opción). Probablemente, el caballo debió de ser concebido en principio como procedente de las entrañas de la tierra: surgido de las tinieblas, era mensajero de la muerte, cuando no portador de la misma en persona...¹

¹ Revilla, Federico. DICCIONARIO DE ICONOGRAFÍA Y SIMBOLOGÍA, Ediciones Cátedra, S. A. 1999. Pág83.

En este capítulo vamos a tratar brevemente algunas de las representaciones equinas más importantes a lo largo de la historia del arte, observando la evolución que ha tenido el caballo artísticamente, y, así, poder enlazarlo con las obras de Picasso referidas al trabajo de investigación.

Fue entre los 30.000 y los 10.000 años a. C. cuando el hombre se sintió atraído por los caballos salvajes que le rodeaban. Por aquella época, los seres humanos eran cazadores y los caballos les proporcionaban carne para alimentarse.

Las primeras representaciones de caballos aparecen en las cuevas en que los hombres primitivos vivían. En estas cuevas aparecen expuestas en sus paredes pinturas y dibujos de caballos muertos por flechas y yeguas preñadas, probablemente estas primeras imágenes fueran creadas para asegurarse el éxito en la caza¹. Podemos destacar la cueva de Lascaux en Francia (figura 1) como una de las cuevas conocidas en la que más figuras de caballos aparecen representadas. Más tarde el equino pasó a ser representado en el arte mueble, es decir, pinturas o grabados efectuados en objetos independientes realizados en hueso, piedra y marfil (figura 2) destinados a cubrir diversas necesidades de la vida diaria: azagayas, arpones etc.



Figura 1. Caballos pintados
en la cueva de Lascaux

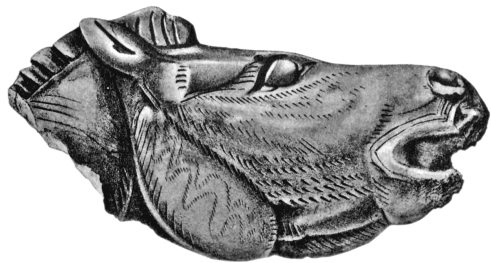


Figura 2. Cabeza de caballo tallada en
marfil.(Mas d'Azil)

En tiempos neolíticos, tras la caza surgen la ganadería y la agricultura y el hombre se sirve del caballo como animal de tiro y transporte.

¹ Whittlesey, Marietta. EL CABALLO.Editors, S. A . 1990.Pág7.

El caballo empezó a usarse para la guerra hace unos 5.000 años a. C. por los soldados de caballería mongoles. Hacia 1.200 años a. C. la guerra con carros llegó a Persia y Egipto. Donde los arqueros podían fácilmente lanzar sus flechas contra los ejércitos enemigos.

Es en Egipto en donde nos encontramos numerosas representaciones de estos carros tirados por caballos en los relieves decorativos de los templos, destacando los relieves de la batalla de Kadesh, librada por el ejército egipcio al mando del faraón Ramsés II contra la coalición encabezada por los hititas (figura 4) y el relieve de Ramsés III subido a un carro tirado por dos caballos en Medinet Abú (figura 3).

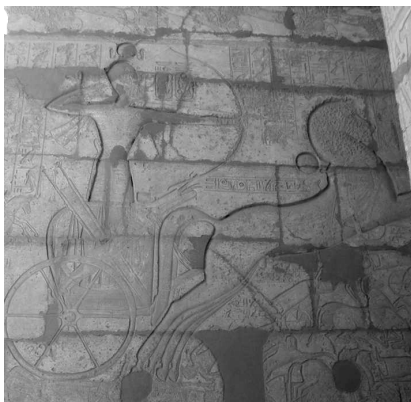


Figura 3. Ramsés III



Figura 4. Relieve Batalla de Kadesh

Más tarde, encontramos en Mesopotamia una de las mejores manifestaciones de representación equina al reproducir el movimiento de los caballos con las patas delanteras y traseras estiradas. Será en las ciudades de Nimud, Dur-Sahrrukin y Nínive, donde volvemos a encontrar relieves, sobre todo las que fueron llevadas a cabo por los asirios entre los siglos IX y VII antes de Cristo, en éstos, abundan, como en el antiguo Egipto, los carros de caballos empleados tanto para la caza como para la guerra.

- Los relieves son narrativos.
- Se busca el detallismo. Esto a veces lleva a un cierto convencionalismo (en barba, pelo, etc.)
- Tiene gran importancia la representación de los animales, que son muy realistas, con formas anatómicas muy marcadas.



Figura 5. Cacería del rey Asurbanipal

Grecia, es el lugar donde las formas artísticas evolucionaron desde la tosquedad de las formas arcaicas hasta la perfección del momento clásico de los siglos V y IV antes de Cristo. El caballo en el mundo griego estaba asociado con el culto a Poseidón. Destacamos los frontones que Fidias esculpió a mediados del siglo V en el Partenón de la acrópolis ateniense (figura 6).



Figura 6. Relieve friso del Partenón

En el mundo Romano, las representaciones equinas son más convencionales, el caballo se encuentra en escenas de guerra, caza y de las carreras de cuadrigas¹ realizadas en el circo². Abundando también en los relieves y en los mosaicos (figura 7, 7bis).

¹ Los aurigas eran esclavos y libertos que conducían bigas (dos caballos), cuadrigas (cuatro caballos) o tiros de tres, seis, ocho y hasta diez caballos

² El Circo de Máximo en Roma albergó durante años juegos y espectáculos para entretener tanto a los grandes hombres como al pueblo llano.



Figura 7. Cuadriga SIII



Figura 7bis. Auriga SIII

En Bizancio destacamos los caballos de bronce que, procedentes del hipódromo de Bizancio, decoran hoy la fachada de la basílica de San Marcos en Venecia (figura 8).



Figura 8



Figura 9

Tras la caída del Imperio Romano, los siglos de la llamada Alta Edad Media vinieron a significar en el Arte la pérdida de la corrección formal equina. Se empezaron a criar robustos caballos para usos militares y para la agricultura.

La pequeña estatua ecuestre del emperador Carlomagno del siglo IX (figura 9) nos muestra un caballo con formas más voluminosas y redondeadas para poder llevar a un jinete con más peso por la armadura.

También dentro del prerrománico incluimos las ilustraciones de los llamados "beatos", que son diferentes versiones realizadas a lo largo de los siglos IX y X de los comentarios al Apocalipsis del Beato de Liébana (figura 10). Los caballos expresan más linealidad y expresividad en dichas obras.



Figura 10

Durante los siglos XI y XII, la escultura permaneció casi siempre aplicada a la arquitectura. Así puede observarse que en las representaciones de caballos aparecen incorrecciones anatómicas debido al mal dominio de la técnica y a que la corrección de formas resultaba secundaria. Como por ejemplo en los que aparecen en distintos capiteles con escenas religiosas en el claustro del monasterio de San Juan de La Peña (Huesca); la cabalgata de los Reyes Magos (figura 11).



Figura 11

En el arte Gótico, el naturalismo y la intención simbólica irrumpen en la representación plástica equina. Sobresale el famoso grupo escultórico del "Caballero" en la catedral alemana de Bamberg del siglo XIII (figura 12).

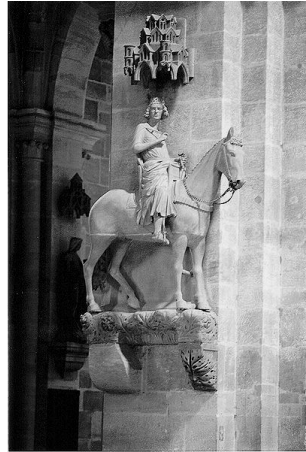


Figura 12

Pero también sobresale el arte equino en las vidrieras como la de la catedral de León titulada "La cacería"¹ del siglo XIII (figura 13). Y la de la catedral de Chartres, podemos contemplar desde la Historia de Carlomagno, la vida de San Esteban, escenas evangélicas y de otros santos, el Árbol de Jesé, junto con la plasmación de los distintos oficios del hombre en estos siglos XII y XIII, destacando al herrero en el momento de clavar la herradura en el casco del caballo.



La Cacería Figura 13

¹ Carlomagno, representado a caballo con el globo y la corona de espinas. En la "Historia del viaje de Carlomagno a Constantinopla

Con la llegada del humanismo, los artistas fueron capaces de evolucionar desde la experimentación del Cuattrocento a la plena idealización del Cinquecento, la belleza plástica del caballo. Uno de los temas más adecuados para observar con detalle la atención prestada al caballo en el mundo del Renacimiento es la estatua ecuestre. Así, los caudillos o condottieri fueron representados montados a caballo como elemento diferenciador de su condición militar y de su autoridad. Como ejemplo; en el siglo XVI, el retrato de Cosme I de Medici por Giambologna en la Plaza de la Señoría de Florencia (figura 13).



Figura 13

Destacamos también a Andrea Mantenga con su cuadro “Julio Cesar en su carro triunfal” (figura 14) y a Simone Martini con la realización del cuadro “Retrato de Guidoriccio de Fogliano” (figura 15)



Figura 14



La Cacería Figura 15

La belleza plástica del caballo fue objeto de análisis profundos llegando a una perfecta representación tanto en línea como en volumen.

También, el veneciano Tiziano Vecellio supo servirse del corcel en su excelente lienzo de "Carlos V en Mühlberg" (1548) (figura 16).



Figura 16

Durero en composiciones como el grabado de "El caballero y la muerte"(1513) (figura 17). Y al Greco, que supo someter al animal a su peculiar estilización manierista en lienzos como el titulado "San Martín y el pobre"(figura 18).



Figura 17

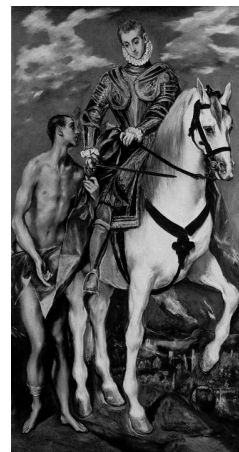


Figura 18

En la corte francesa de Luís XIV se prefirió la serenidad clásica del caballo en posición estática o, como mucho, al trote con sólo una mano levantada. Así aparecían Enrique IV, Luís XIII y también Luís XIV en los varios monumentos ecuestres que se les

dedicaron en París. Sin embargo, la mejor adaptación de la actitud de corveta, con las manos del caballo levantadas, a la imagen del monarca absoluto tuvo feliz continuidad en las distintas estatuas ecuestres que se alzaron en otras cortes europeas, de entre las que ocupa lugar destacado la dedicada a Pedro el Grande en San Petersburgo (figura 19), realizada por el escultor francés Etienne Maurice Falconet.



Figura 19

El caballo continuó siendo en la época barroca el acompañante fundamental en los retratos, desde el que Rubens pintó en 1603 del "Duque de Lerma" (figura 20) al de "Carlos I de Inglaterra" (figura 21) realizado por Van Dyck.



Figura 20



Figura 21

Desde mediados del siglo XVIII, la pintura desarrollada por los artistas británicos para una clientela aristocrática, prestó especial atención a los caballos, que, con frecuencia,

parecían formar parte de la familia como un miembro más de la misma; por ejemplo, Stubbs con sus famosos cuadros sobre el caballo atacado por un león (figura 22) y el de la familia Milbanke y Melbourne donde destaca el contraste de caballos y la representación de las cosas tal como eran (figura 23).



Figura 22.

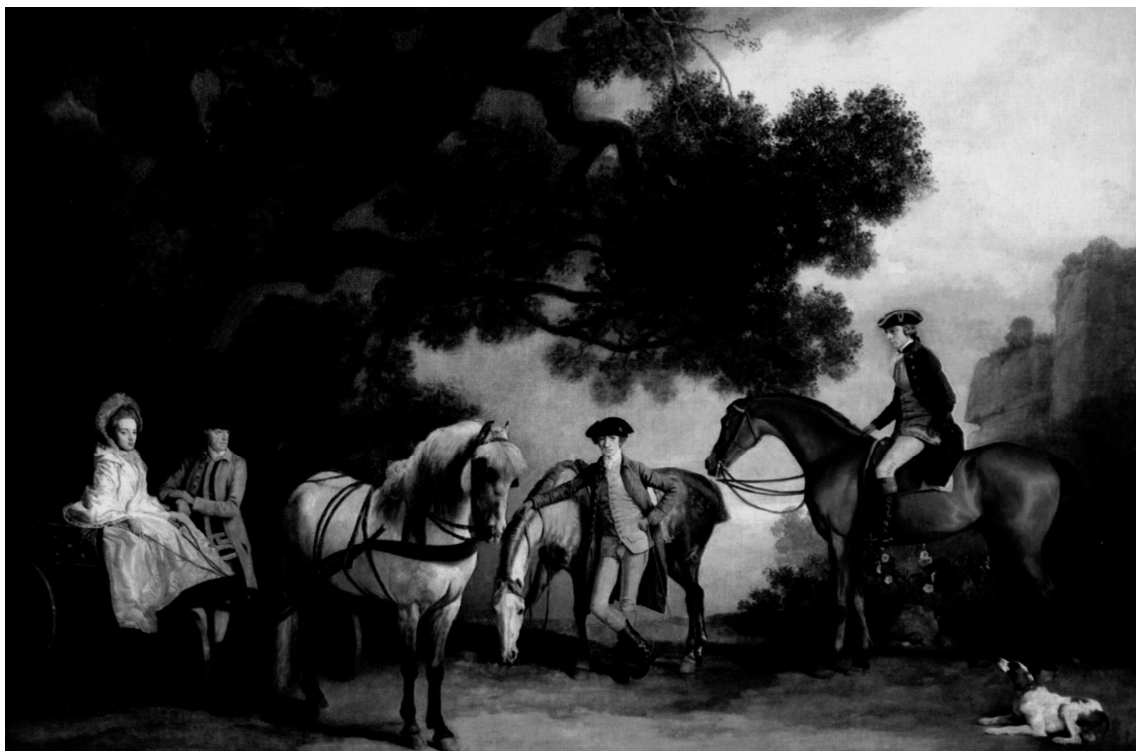


Figura 23.

Con el Romanticismo los pintores franceses Géricault y Delacroix introdujeron en sus lienzos numerosos equinos en desbordadas actitudes y acentuados escorzos.



Figura 24. Oficial turco a caballo (Gericault)



Figura 25. Retrato de un oficial (Delacroix)

Los pintores impresionistas, y en especial Degass, se mostraron más innovadores al introducir en sus lienzos las escenas de las carreras en el hipódromo (figura 26), que se habían convertido en un destacado acontecimiento social, en las que jinetes y equinos, aparecen captados con mucha más relación con la entonces naciente industria de la fotografía. A su vez, otros pintores, como Gauguin, gustaron de introducir el caballo en sus composiciones dedicadas a cantar el profundo simbolismo contenido en el ingenuo primitivismo de los mundos exóticos de Polinesia (figura 27).



Figura 26. Caballos de carreras antes de la salida (Degass)



Figura 27. Caballos en la playa (Gauguin)

Más innovadores resultaron los expresionistas alemanes con su afán por deformar la realidad, como mostró en 1911 Franz Marc con "Los caballos azules" (figura 28).



Figura 28. Torre de caballos (Marc)

Sin olvidarnos del característico lenguaje expresionista desarrollado por Pablo Picasso que a continuación desarrollamos en este trabajo de investigación.

¿Cómo vio Picasso a los equinos? Ésta es la pregunta que nos hemos hecho en este trabajo, con él, trataremos de responder a través de las palabras del pintor y principalmente con las obras realizadas a lo largo de su trayectoria artística. Picasso nunca dió a lo largo de su vida, una imagen clara de sí mismo, tal vez por ser incapaz de hacerlo o porque no veía en ello el menor interés. Como apunta Pierre Cabane, apenas se han logrado de él tres o cuatro entrevistas o declaraciones válidas¹. Sin embargo, la representación del caballo en su obra es bastante amplia como se defenderá en este trabajo de investigación.

¹ Cabane, Pierre. El siglo de PICASSO, El nacimiento del cubismo. Ministerio de Cultura. Pág17.

II - EQUINOS EN LA INFANCIA Y JUVENTUD DE PICASSO

1881-1905



Figura 0. 1898 Croquis diversos

Creemos que es conveniente hacer una distinción desde sus primeros años artísticos hasta 1905¹ y el resto de su vida. En este capítulo nos hemos centrado en quién era Picasso, donde nació, qué hizo, cuales fueron sus primeros dibujos de caballos, y nos hemos detenido, en el año en que se puede decir que se hace totalmente independiente, creando sus propios estilos y desarrollando una creatividad nunca vista hasta ese momento.

El 25 de octubre de 1881 Picasso nace en la ciudad andaluza y mediterránea de Málaga.

De padre pintor y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de San Telmo de Málaga, la pintura se convirtió en su juego para el pequeño Picasso hasta que más tarde se tornará en vocación. Por razones económicas, don José Ruiz, padre de Picasso, pide la plaza de profesor de Dibujo y Adorno de la Escuela provincial de Bellas Artes de La Coruña en septiembre de 1891. Picasso se traslada con su familia a La Coruña, y es allí donde se intensifica el aprendizaje artístico del joven Picasso.

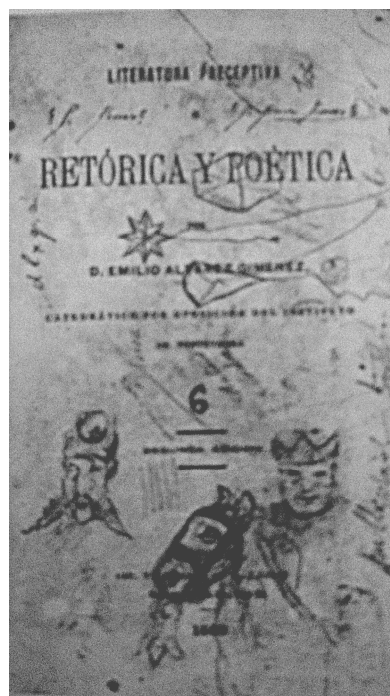


Figura 1. 1893/94 Método de Retórica

¹ los años 1904 y 1905 se conocen, así, como periodo rosa. Los temas de los cuadros de aquellos años se centran en el mundo del circo

Sin poder llegar a saber con exactitud cuantos papeles emborronaría, los primeros trabajos artísticos que se conservan del pequeño Pablo en los que podemos observar equinos, se encuentran dibujados en los cuadernos y libros (figura 1) que de niño utilizó en el Instituto de Segunda Enseñanza da Guarda. Allí es donde Picasso recibe durante tres cursos las primeras clases académicas de la Escuela de Bellas Artes, además de proseguir con sus estudios de bachillerato. Disfruta pintando escenas cotidianas de carreteros y caballos, revelando una extraordinaria capacidad para el dibujo animal.

Es interesante observar que, desde el primer momento, Picasso sintió aversión por la escuela como el lugar donde es necesario someterse a reglas predeterminadas. Según Podoksik, *Picasso siempre se resistió denodadamente a asistir a ella*¹. Tal vez fuese ésta una de las causas por las que le apasionaba tanto dibujar, como válvula de escape de su realidad escolar. La captación de la figura equina, el análisis y la plasmación de aptitudes denotan una tenacidad extraordinaria en la consecución del dominio de la expresión plástica de los caballos.

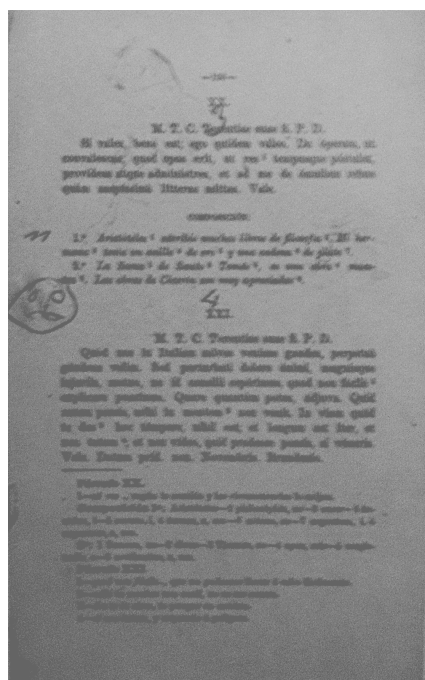


Figura 2. 1891 Método de Retórica

¹ Podoksik, Anatoli. PABLO PICASSO El ojo creador de 1881 a 1914. Ediciones Parkstone/Aurora, Bournemouth, Inglaterra, 1966, pág12.

Picasso dibuja no sólo en el aula, lo hace además en su casa. Dibuja todo el tiempo con lo que tenga a mano. Estos serán retratos de seres queridos, escenas caseras, imágenes románticas y de animales ¹.

La habilidad de representar caballos que Picasso demostró tener desde muy joven, pueden apreciarse en una de sus primeras obras Dos soldados a caballo y un torreón (figura 3). Carsten² hace hincapié en la habilidad que tenía Picasso con tan sólo doce años de edad, de representar tan correctamente las formas anatómicas de los caballos³

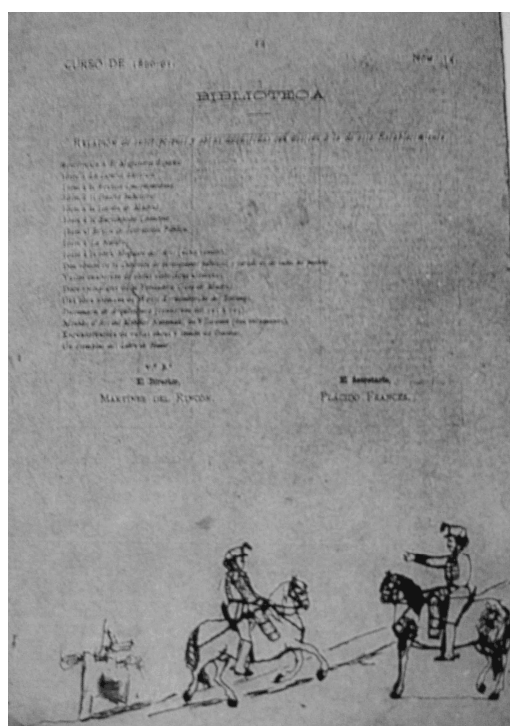


Figura 3. 1894 Dos soldados a caballo y un torreón

El especial interés que Picasso sintió desde joven por el mundo de los equinos como fuente de inspiración, queda reflejado también en la observación escrita que hace su íntimo amigo Jaime Sabartés, a raíz de una conversación que sostuvo con el pintor en la que éste recordaba su infancia⁴.

¹ Podoksik, Anatoli. PABLO PICASSO El ojo creador de 1881 a 1914. Ediciones Parkstone/Aurora, Bournemouth, Inglaterra, 1966, pág.13.

² Coleccionista y bibliófilo sobre la obra de Picasso.

³ Carsten-Peter Warncke, Pablo Picasso 1881-1973, Taschen, 2002, pág.30.

⁴ Sabartés, Jaime, Picasso: An intimate portrait, pág. 39

...Picasso parece haber pasado horas en la herrería del pueblo, viendo al herrero mover los fuelles, moldear el hierro y herrar a los caballos...

En 1895, Don José Ruíz pide de nuevo el traslado, esta vez como profesor de la asignatura de Dibujo de Figura de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y es en junio de 1895 cuando la familia de Picasso abandona definitivamente La Coruña para trasladarse a la capital catalana. Durante esta nueva etapa de su vida el joven Picasso va a desenvolverse en el marco de la ciudad antigua cargada de historia. Seguirá dos cursos más en la Escuela de Bellas Artes lo que le permitirá desarrollar y profundizar aun más su formación académica, allí conocerá a Manuel Pallarés quien le proporcionará años más tarde la ocasión de conocer el pueblo de Horta de Ebro¹, pueblo natal de su amigo Pallarés, que le supuso a Picasso rodearse de naturaleza, tranquilidad y encontrarse con su verdadera vocación.

Paseando por Barcelona, siempre va acompañado de sus cuadernos de apuntes dispuesto a capturar mediante el dibujo todo aquello que le rodea, las escenas diarias y costumbristas de sus calles: los cocheros y carreteros, los caballos comiendo, descansando, trabajando, llevando de un lado tras otro de la ciudad los carros pesados. Casi siempre se trata de un caballo de faena cansado y víctima de las duras condiciones de la vida en la ciudad, que llevando y trayendo una carga tras otra se va convirtiendo en protagonista de sus dibujos. En el trazo está la clave de todo el realismo y éste no era titubeante, miedoso, dudoso o inseguro sino todo lo contrario decidido, valiente y seguro.

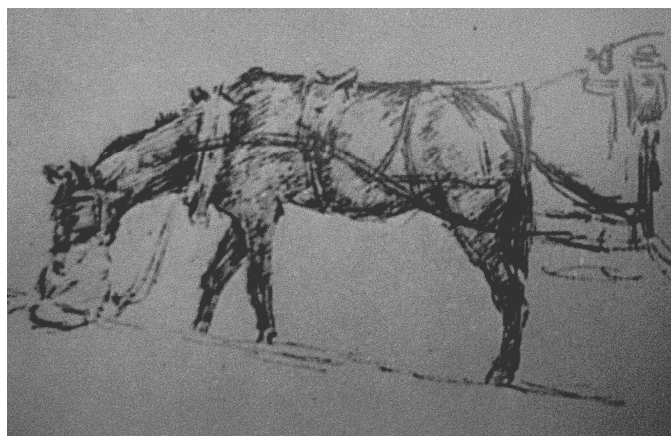


Figura 4. 1895 Caballo de tiro

¹ Pequeña aldea catalana en medio de un paisaje escarpado y montañoso.

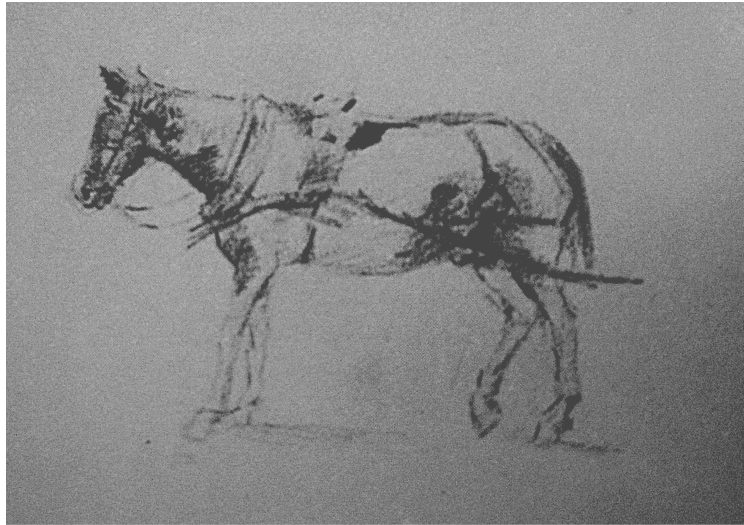


Figura 5. 1895 Caballo de tiro

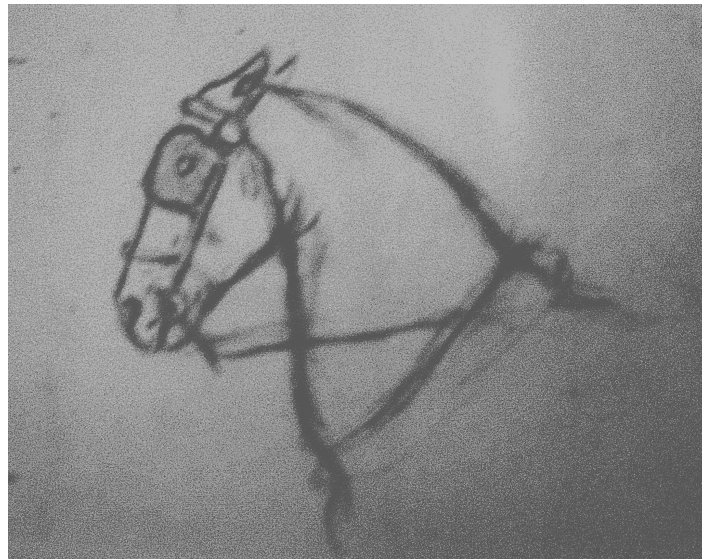


Figura 6. 1896/97 Cabeza de caballo

Picasso demuestra un especial interés por el cuerpo del caballo, así como una extraordinaria capacidad de observación de su entorno, que immortaliza en dibujos intuitivos y rápidos.

En 1897 sus padres le envían a Madrid, donde ingresa en la Real Academia de San Fernando para ampliar su formación académica. Pero pronto se cansará y dejará de asistir a la Academia, dedicándose a dibujar por su cuenta tomando apuntes de los ambientes callejeros de Madrid. Cabane escribe:

Picasso cuando el tiempo lo permitía, salía a pintar al aire libre las vistas del retiro y del Salón del Prado inundado de lluvia bajo un cielo brumoso.¹

De estas andanzas por el Madrid castizo nos quedan una serie de dibujos de caballos y escenas callejeras de una gran libertad y espontaneidad de trazo.

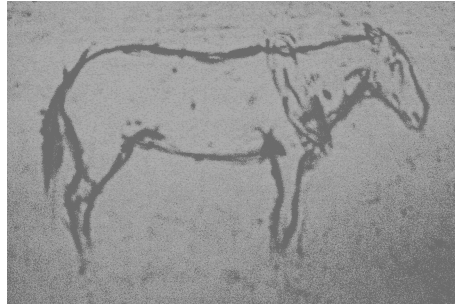


Figura 7. 1897 Silueta de caballo

Su estancia en Madrid acaba de una manera muy rápida al coger Picasso la escarlatina, el joven pintor decide regresar a Barcelona en Junio de 1.898 en cuanto se halló un poco repuesto de la enfermedad.

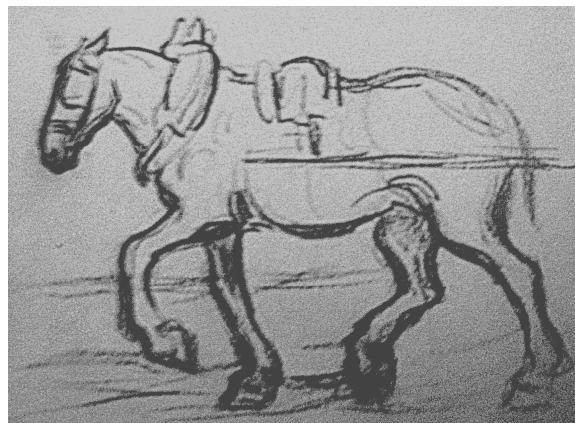


Figura 8. 1898 Caballo de tiro con arneses

En junio de 1898, en Barcelona, sigue dibujando escenas costumbristas y en ese verano, marcha con su amigo Pallarés a Horta de Ebro. Allí se olvida de todo lo aprendido en la Academia y se deja influir por las circunstancias ambientales en que vive. Aprende a cuidar los caballos, gallinas, nivelar la carga de un burro.

¹ Cabane, Pierre. EL SIGLO DE PICASSO, El nacimiento del cubismo. Ministerio de Cultura. Pág79.

Estos dibujos son mucho más sueltos en trazo y expresividad, al dejar a un lado el academicismo, va generando una soltura inusual en él, los equinos parece que están vivos y se les puede incluso llegar a tocar.

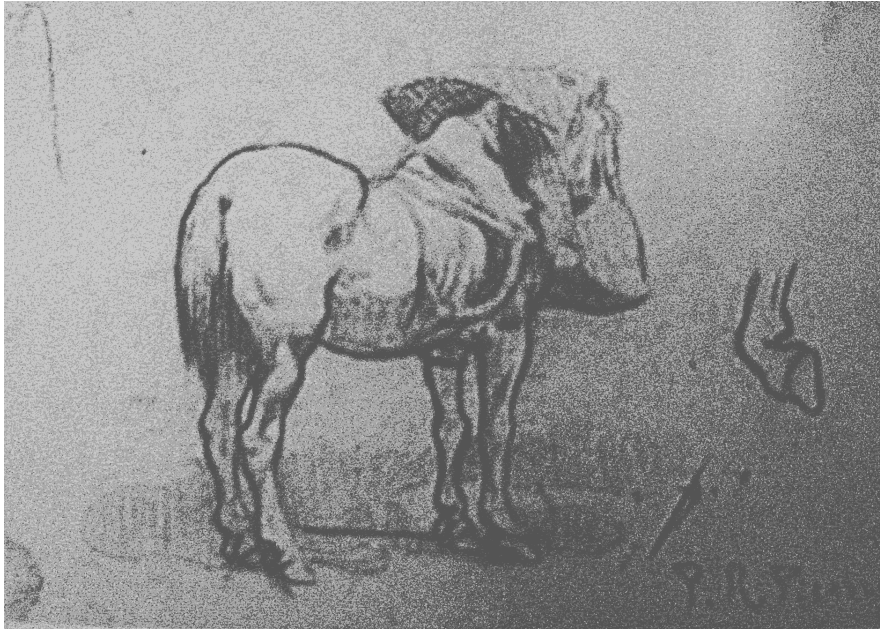


Figura 9. 1898 Caballo



Figura 10. 1898 Caballo de tiro atendiendo a comer

Al mezclar la tradición pictórica clásica, junto con lo aprendido por las enseñanzas particulares de su padre, las academias y los artistas de la época, Picasso ha conseguido su libertad expresiva, su libertad representativa. Ahora está más confiado en su arte.

A su regreso de Horta, Picasso entra en contacto con la vanguardia artística catalana. Frecuenta la cervecería “Els Quatre Gats” fundada por Pere Romeo, Ramón Casas y Miquel Utrillo. Quienes querían hacer de la cervecería un sucedáneo de la cafetería parisina “Le Chat Noir”. Picasso hizo amistad con Ramón Pichot, Sebastián Junyer-Vidal, Carlos Casagemans¹. Se estaba forjando la ruptura a la pintura realista, conoce las tendencias artísticas de los impresionistas².

Picasso va buscando nuevas vías de expresión artística y realiza dibujos a través de un simple contorno, va consiguiendo volumen y elegancia en las figuras equinas.



Figura 11. 1899 De paseo

¹ Jóvenes pintores intelectuales asíduos del café Els Quatre Gats.

² El impresionismo en pintura partió del desacuerdo con los temas clásicos y con las encorsetadas fórmulas artísticas preconizadas por la Academia Francesa de Bellas Artes. La Academia fijaba los modelos a seguir y patrocinaba las exposiciones oficiales del Salón parisino. Los impresionistas, en cambio, escogieron la pintura al aire libre y los temas de la vida cotidiana. Su primer objetivo fue conseguir una representación del mundo espontáneo y directo, y para ello se centraron en los efectos que produce la luz natural sobre los objetos.



Figura 12. 1899 El violinista callejero

Con los ojos puestos en París, centro artístico del arte, Picasso realizó su primer viaje acompañado de sus amigos Carlos Casagemans y Manuel Pallarés, a la capital francesa en 1900, al serle seleccionada una obra (no relacionada con los equinos) para ser exhibida en La Exposición Universal que en París se estaba celebrando. Como anteriormente en Barcelona y Madrid, Picasso observa el modo de vida Parisino, la vida en las calles, los cocheros circulando por las calles gritando a sus caballos y chasqueando sus látigos.¹ En este viaje Picasso realizó varios dibujos en donde aparecen los equinos y la vida costumbrista y diaria de un París sublime y modernista a sus ojos. Los trazos cada vez se hacen más intensos en fuerza y firmeza sobre el papel. Los caballos pura sangre van surgiendo de entre las calles Parisinas, los carros inundan las calles, el olor de los caballos impregna al artista embelesado por trazar y trazar líneas equinas.

¹ Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, pág47.



Figura 14. 1900 El beso y diversos croquis



Figura 13. 1900 Cocheros

En 1901 regresa Picasso a Madrid donde residirá hasta mayo. Crea la revista “Arte Joven” donde realiza numerosas ilustraciones a la manera modernista que había observado en París, con la misma soltura y firmeza en el trazo.



Figura 15. 1901 Perro caballo y mujer

Ese mismo año, el marchante Pere Manñach junto a Gustave Coquiot y Ambroise Vollard, organizan una exposición de obras de Picasso e Iturrino (1864/1924) en la galería Vollard de París. A fin de asistir a tal evento, Picasso regresa a la capital francesa donde vivirá hasta 1.903.



Figura 16. 1901 La florista



Figura 17. 1901 Los fugitivos

Durante esta nueva etapa en la capital francesa, llevara una existencia marcada por penurias y privaciones alimenticias junto a su amigo el poeta Max Jacob¹. Tal como lo refleja el dibujo (figura18) de este caballo enflaquecido y moribundo de 1902, representación alegórica de su propia vida durante ese año.

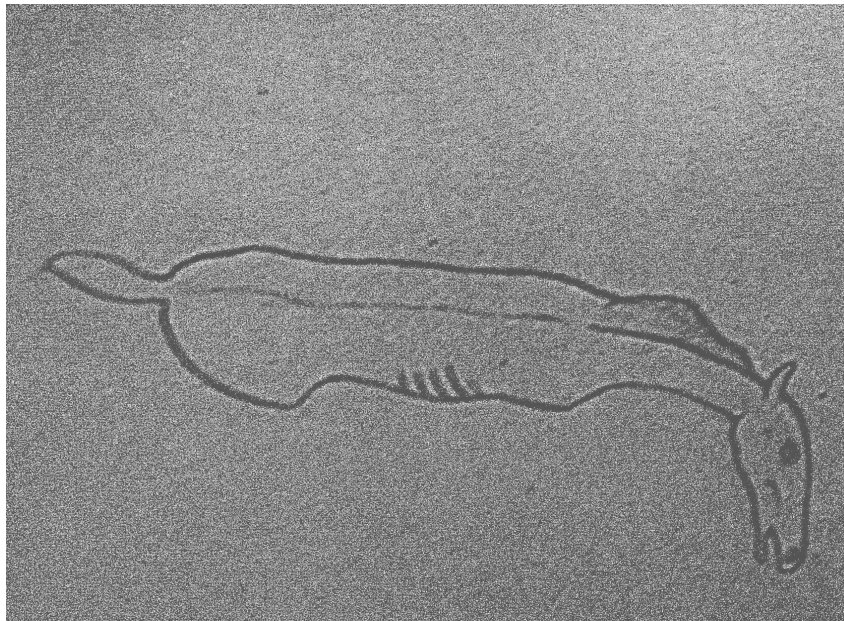


Figura 18. 1902 Caballo moribundo

De vuelta a Barcelona en 1903 reside todo el año compartiendo con Fernández de Soto un taller en la calle Riera de San Juan. Pero es en 1904 cuando el joven Picasso se traslada definitivamente a París junto a Junyer-Vidal. Como recuerdo de la llegada de ambos artistas a la capital francesa, Picasso plasma ese momento en este dibujo en el que aparecen los dos amigos junto a un carruaje con su caballo de tiro y al fondo la inconfundible imagen de La Torre Eiffel. (figura 19)

¹ Poeta y prosista francés de origen judío. Principal introductor del vanguardismo. Amigo de Picasso desde 1901. Principal defensor de los artistas de vanguardia. Fue deportado a un campo de concentración en 1944.



Figura 19. 1904 Picasso y Junyer llegando a París

En 1905 Picasso ya había logrado obtener algún reconocimiento como artista. Continúa experimentando con los estilos y se interesa por los modelos clásicos mediterráneos. Prueba de esto es el cuadro “*Joven llevando un caballo*” (figura 20) en el cual podemos observar a un Picasso niño conduciendo un caballo mas fuerte que el, que parece ser la representación equina de la marchante Gertrude Stein¹. Al respecto Norman Mailer en su libro “Picasso: Retrato del artista Joven” comenta:

“¿Le gustaría o le disgustaría a Gertrude esta idea? Sea como fuere, ella compró el cuadro. El caballo era muy airoso, la propia imagen de sí misma si decidiera regresar en forma de cuadrúpedo²”.



Figura 20. 1905 Joven llevando un caballo

¹ De familia israelita y austriaca se traslada a París en 1903, reuniéndose con su hermano Leo trabaja con los creadores del nuevo arte de París.

² Mailer, Norman, Picasso: Retrato del artista joven. Santilla, S. A. (Alfaguara) 1997, págs. 252-253

Por otra parte, es curioso observar las similitudes y las diferencias de esta pintura con el dibujo de 1938, “Hombre llevando un caballo” (figura 21) en el que aparece un hombre con barba transportando un caballo como en el cuadro de 1905 Joven llevando un caballo. Aunque ambas obras tratan el mismo tema, la gran diferencia radica en que esta última representa a un Picasso que ha dejado de ser un joven sin experiencia al que los marchantes de arte van llevando, para pasar a ser ese hombre experimentado que lleva las riendas de su vida.



Figura 21. 1938 Hombre llevando un caballo

Para culminar este capítulo en que hemos abordado la vida del artista hasta 1.905, nada mejor que referirnos a una obra que podría reflejar muy bien sus sentimientos en aquel momento. Se trata del dibujo “*El abrevadero.*”

Huffington escribe sobre el cuadro y sobre sus conversaciones con Picasso en relación a esta obra:

...pintaba un mundo arcádico de belleza masculina, de instintos y caballos libres de riendas.¹

Así era como Picasso quería sentirse en ese tiempo: libre de ataduras, de aquellos marchantes franceses que regateaban obra tras obra a los ingenuos artistas que intentaban despuntar en el complicado mercado artístico del momento.

¹ Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, pág83.

Podemos observar las similitudes de la obra de Picasso “El Abrevadero” (figura 22) en la que unos jóvenes jinetes y sus caballos juegan y disfrutan de un día a caballo sobre unos campos vacíos de vegetación. Junto con las obras de los caballos de Gauguin en Tahiti (figura 23) donde los jinetes eran algo común y característico de la libertad isleña cabalgando junto al mar. Y con los caballos de carreras de Degas (figura 24) en la que los caballos abandonan el hipódromo y se encuentran sobre las praderas y campos franceses.

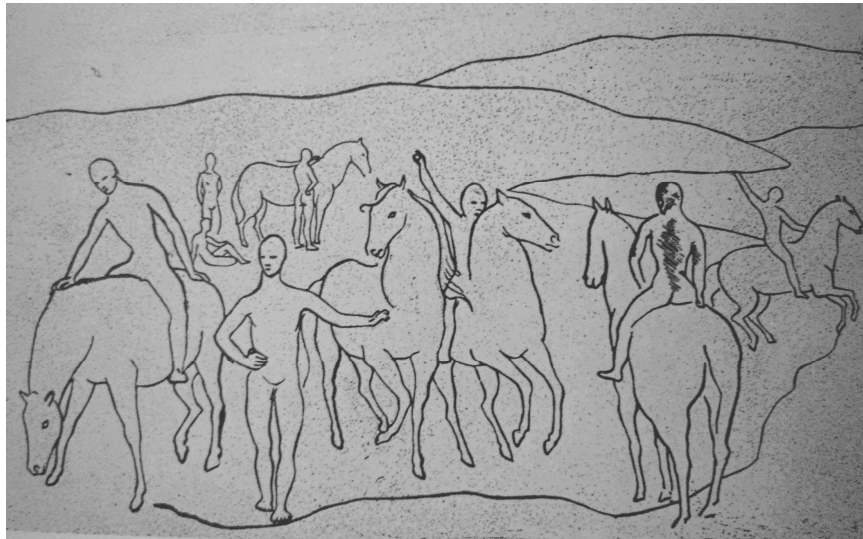


Figura 22. 1905 El abrevadero



Figura 23. 1902 Jinetes en la playa. Gauguin



Figura 24. 1894 Caballos de carreras en un paisaje. Degas

III - LA TAUROMAQUIA PICASSIANA

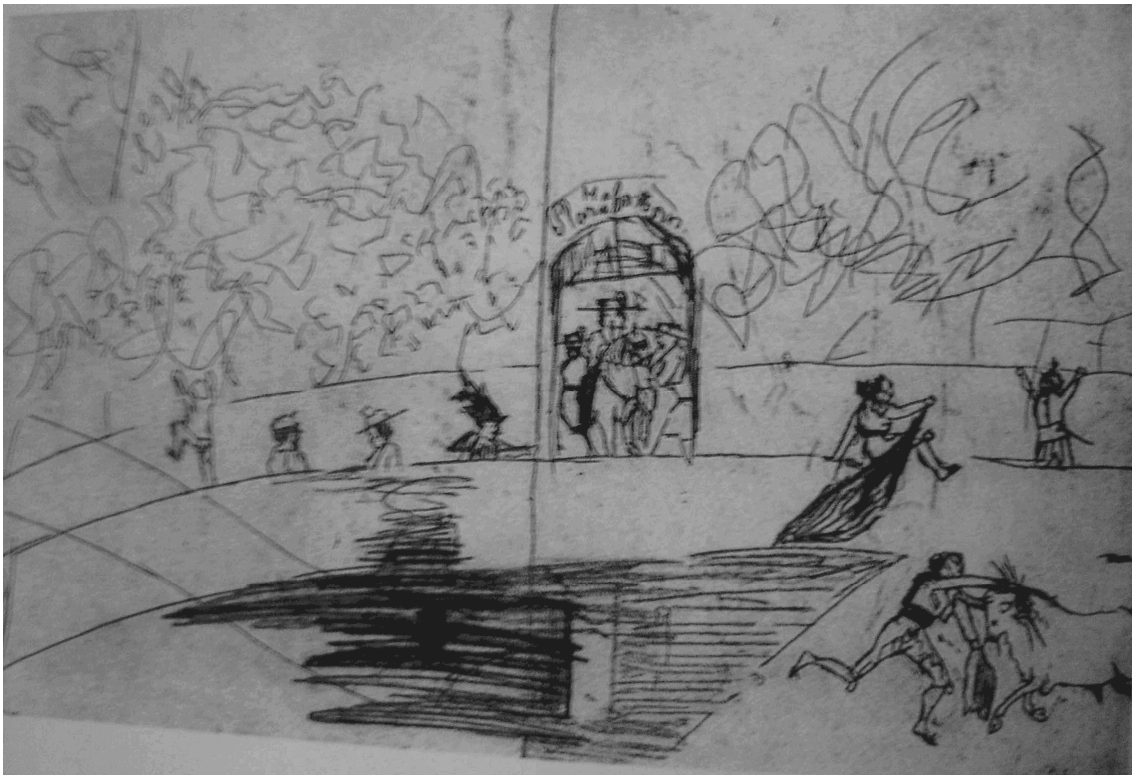


Figura 0. 1892 Corrida de toros

Según la tradición, fue Julio César quien primero picó un toro a caballo, aunque otros sugirieran que era una costumbre de los jinetes tesalios; en todo caso, según Plinio, fue César quién autorizó los juegos de toros en el circo romano.¹

¹ Martínez-Novillo, Álvaro. *EL PINTOR Y LA TAUROMAQUIA*. Ediciones Turner.S. A. Madrid 1988.Pág22.

Con esta breve introducción al posible origen del picador, entramos a profundizar en la tauromaquia como el tema artístico más importante en la vida de Picasso.

La Malagueta (plaza de toros de Málaga) ha sido, desde que Pablo Picasso era un niño, el referente y motivo usual en sus primeros dibujos y óleos sobre el tema de los toros (figura 0). Dore Ashton¹ como crítica de arte hace referencia, cuando escribe sobre la etapa del joven Picasso, a los continuos apuntes taurinos que dibujaba en la plaza de toros y también a las caricaturas que a modo de diversión realizaba de los picadores y matadores. La corrida, parte integrante de su infancia en Málaga, es uno de los temas más asiduamente explotados por el artista

Como hemos comentado, Picasso era hijo del también pintor y profesor de dibujo José Ruiz Blasco. Los primeros dibujos con escenas taurinas forman parte de una época en la que de la mano de su padre, el artista asistía a ver a los más famosos diestros del momento: Mazzantini² y Lagartijo³. Picasso empezó a sentir el verdadero significado de la fiesta nacional, el olor a albero, a sangre. Vería de cerca las figuras del toreo con sus trajes de luces, quedaría impresionado cada vez que el torero Carancha visitaba a su familia. Como parte de estos recuerdos llegaría a escribir:

“Carancha que era un gran torero, venia con frecuencia a nuestra casa, porque era un buen amigo de mi padre, y casi siempre me sentaba en sus rodillas”⁴

Este comentario de Picasso nos demuestra la importancia con que los toreros o el mundo del toro le influyeron de pequeño. En una ocasión, dice Huffington:

¹ Es profesora de historia del arte en la Cooper Union for the Advancement of Science and Art de Nueva York y lectora en la Columbia University, la City University of New York y el Pratt Institute. Fue editora asociada del *Art Digest* y, de 1955 a 1960, crítica de arte de *The New York Times*. Es autora de numerosos libros y artículos sobre arte moderno y de algunas biografías de artistas célebres. Entre sus publicaciones destaca *Picasso on Art* (1972).

² Luis Mazzantini Eguía (Elgóibar, Guipúzcoa, 10 de octubre de 1856 – †Madrid, 23 de abril de 1926) fue un célebre matador de toros español. Coincidió con el periodo de dominio absoluto del Rafael Guerra, *Guerrita* y también alternó con los míticos Lagartijo y Frascuelo, que se encontraban en la recta final de sus carreras. Fue muy popular en su época, vestía muy elegante y se codeaba con la alta sociedad. También tenía amigos artistas, frecuentaba la ópera y las tertulias literarias.

³ Rafael Molina Sánchez, llamado *Lagartijo*, fue un torero español nacido en Córdoba, el 27 de noviembre de 1841 y fallecido en la misma ciudad el 1 de agosto de 1900.

⁴ Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, Pág. 23.

“se prendó tanto de un traje de luces que no paró de llorar hasta que le permitieron tocarlo”.¹

En 1.889, con solo 8 años, Picasso pinta su primer cuadro al óleo titulado “*El Picador*”. En él aparece un picador montado en un triste equino de color castaño, será de los pocos en esa capa, ya que la mayoría de los caballos dibujados o pintados por Picasso serán de color blanco.

Fiel reflejo de la relación de Picasso con la tauromaquia durante su niñez, son los recuerdos que el pintor relata a Antonio D’Olano durante una entrevista publicada en el suplemento dominical del desaparecido periódico “Arriba” con motivo de su 90 cumpleaños.²

“En La Malagueta comencé a ir a los toros con mi padre. Tenía escondida una especie de muleta y un palo a modo de estoque en lo alto de un armario, y en cuanto podía me bajaba a la plaza (de la Merced) para jugar a toros y toreros con mis amigos. Yo era el torero”

“Mi tío Salvador me dijo un día que si yo no comulgaba él no me llevaría a los toros, y, naturalmente, comulgué. ¡Habría comulgado veinte veces a cambio de ir a los toros!”.³



Figura 1. 1889 El picador

¹ Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, págs. 28-29.

² <http://canales.diariosur.es/picasso/pvive8.htm>

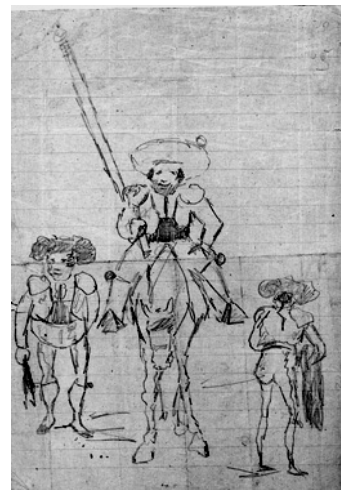
³ Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, pág30.

Del coso malagueño Picasso conservó muchos recuerdos, como aquellos días en que se acercaba a ver pintar a su maestro José Moreno Carbonero,¹ artista que acostumbraba a pintar cuadros vinculados a la faena en unos casos y en otros, a la cruda realidad de las corridas como los caballos destripados por los toros. Alguna de estas obras las utilizaría el joven artista malagueño como referente de muchas de sus composiciones en los años treinta que culminarían con el célebre caballo herido de la obra *Guernica* (1937).

Como consecuencia del traslado a La Coruña entre 1891 a 1895 por el nuevo destino docente del padre de Picasso, la familia vive un periodo de estrecheces en un ambiente húmedo que contrasta con la alegría y sol de su Málaga natal. Su estancia en La Coruña se convierte en tristeza al no poder asistir a los toros.

“Aquí no hay Málaga, ni amigos, ni toros, ni nada”, le dijo Picasso a su padre José Ruiz en la capital gallega. Pero no olvidará el tema taurino y entre sus dibujos académicos siempre aparecerá una escena de corrida como el picador que reproducimos mas abajo (figura 2) de 1894. Es en 1895 cuando la familia de Picasso se instala definitivamente en Barcelona, que se convertirá en patria de adopción.

Figura 2. 1894 Picador



¹ José Moreno Carbonero (Málaga, 1858 - Madrid, 1942); pintor español. Destacó en el dibujo muy joven, y en 1868 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Málaga. En 1870 consiguió la medalla de oro en una exposición de su ciudad natal, Málaga. Fue conocido como pintor academicista, y también ejerció la labor docente como catedrático de Bellas Artes. Asentó su fama en los cuadros de historia, que fueron muy premiados en su tiempo y en el retrato, especialidad por la que fue muy solicitado por la familia real y la aristocracia. Fue, asimismo, académico de la Real Academia de San Fernando de Madrid.

Los primeros caballos de picadores que Picasso dibujó y pintó, eran unos pobres jamelgos destinados al matadero, ya que hasta que apareciera el peto (reglamentación taurina del 12 de julio de 1930) sus cuerpos estaban destinados a ser la diana de los pitones del toro.¹ Es importante detenerse en este punto porque, a diferencia, de lo que sucede en las corridas actuales, la muerte del caballo antes de la aparición del peto, podía ser bastante habitual. A Picasso le impactó mucho la visión de los caballos heridos o moribundos tanto como para ser centro de atención de muchos de sus trabajos.



Figura 3. 1896 Corrida de toros

Con el fin de cursar estudios en la Academia de San Fernando, el joven artista se traslada a Madrid. Durante el curso académico 1897/98, realiza “Escena de Corrida según Goya” en la que podemos observar las nuevas influencias artísticas que asimila el joven durante su estancia en esa institución. La obra es una interpretación de la famosa “Tauromaquia” del pintor aragonés, apreciable especialmente en el caballo derribado por la embestida del toro. La influencia de Goya en la obra taurina de Picasso siempre ha estado muy marcada. La famosa Tauromaquia del pintor aragonés, es una obra imprescindible para todo artista que quiera pintar el mundo taurino. El toro y su sacrificio, el peligro del torero en el ruedo, el rito de la vida y la muerte han sido reflejados por Picasso tomando como referente a Goya. Los dos artistas utilizarían el tema taurino como una metáfora de sus

¹ Ver anexo el tercio de varas según normativa vigente del SXX.

propias vidas, ambos vivieron periodos de guerras y luchas fratricidas entre hombres, y ambos trasportaron su visión al mundo de las luchas del toro y el torero.

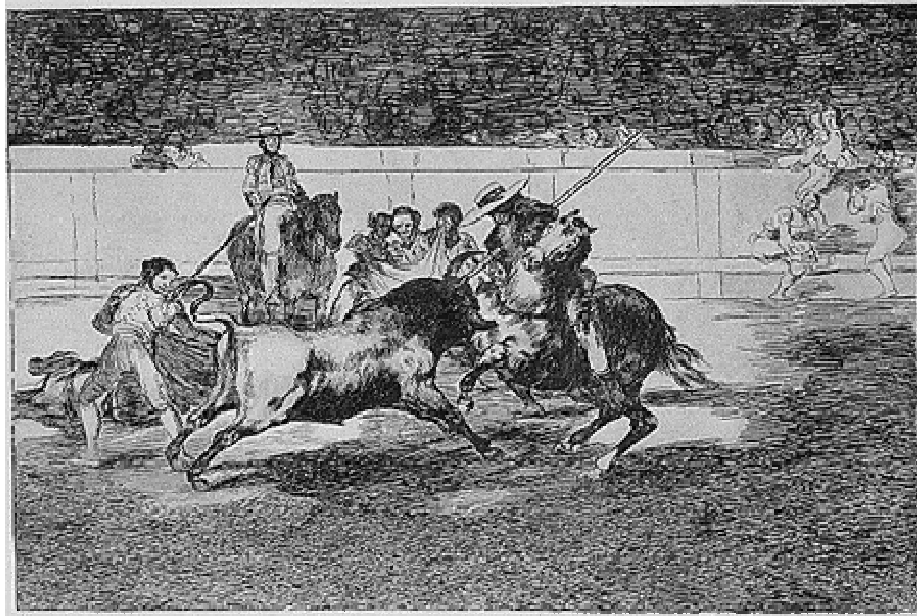


Figura 4. 1816 El esforzado Rendon picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid. Goya



Figura 5. 1897/98 Escena de corrida según Goya. Picasso

No volvió a realizar en su estancia en Madrid ninguna obra más con el tema taurino. Y es de vuelta a la Barcelona modernista de “Els Quatre Gats”¹ (1899), cuando Picasso se sumerge de lleno en los ambientes vanguardistas catalanes, donde conviven el modernismo con las influencias simbolistas, impresionistas y post-impresionistas. Es un periodo en el que Picasso debuta en la técnica del cartel y la ilustración de revistas como la de “Arte nuevo”. Los dibujos de Arte nuevo, son una apuesta personal de Picasso junto a su amigo Francesc D'Asís para dar a conocer el arte modernista. Su inspiración seguirán siendo las corridas y también las escenas costumbristas andaluzas.



Figura 6. 1899 Picadores (arte nuevo)



Figura 7. 1899/00 Corrida de toros (arte nuevo)

¹ Els Quatre Gats fue un hostel inaugurado en la ciudad de Barcelona el 12 de junio de 1897. Fue igualmente calificado como cervecería, cabaret, restaurante, etc. Durante los seis años en que se mantuvo activo, hasta 1903, se convirtió en uno de los núcleos principales relativos al Modernismo en la ciudad.. Se hallaba ubicado en la calle Montsió (o Montesión) en los bajos de la *Casa Martí*, un edificio modernista del arquitecto Josep Puig i Cadafalch (1896). Los impulsores principales del local fueron los artistas Santiago Rusiñol i Prats, Ramon Casas i Carbó y Miquel Utrillo. El hostelero era Pere Romeu, personaje de una fisonomía muy característica que constituía la imagen viva del local. Els Quatre Gats se inscribe en una larga tradición de tertulias, cenas y reuniones de arte propias de la ciudad de Barcelona, aunque también se inspiraba en el cabaret *Le Chat Noir* de París. Se realizaron exposiciones de arte (las dos primeras individuales que Pablo Picasso realizó en su vida tuvieron lugar allí en febrero y julio de 1900), veladas literarias y musicales, espectáculos de títeres y sombras chinescas etc. .Igualmente, durante el año 1899 fueron publicados 15 números de la revista *Quatre Gats*.

Llega el año 1.900 y con él La Exposición Universal de París, acontecimiento que revolucionó a todos los artistas de la capital catalana incluido Picasso. Es en este momento cuando decide por primera vez, probar fortuna en la capital francesa. Para ello se llevó una serie de corridas (pintadas antes de la partida) en un estilo diferente a los anteriores, caracterizado por una nueva expresividad en las formas de los personajes y animales que aparecen, así como en el colorido y la luz que le da la técnica del pastel, guache y tinta, sin olvidar el óleo. Ejemplo de ello son: “Corrida de toros (figura 8), Picador y monosabio (figura 9) y Torero estirando al toro del rabo (figura 10).”



Figura 8. 1900 Corrida de toros

Predomina la figura del picador y su montura. En la obra “Picador y monosabio” observamos la tradición que antiguamente tenían los picadores de ir a la plaza de toros montados en los caballos. Caballos que más tarde morirían (casi siempre) en la plaza realizando la suerte de varas, o en las cuadras al ser imposible la cura de las tripas del pobre animal. A los picadores les gustaba llevar como acompañantes a los monosabios, estos, se ahorran el trayecto de ir a la plaza andando.



Figura 9. 1900 Picador y monosabio



Figura 10. 1900 Torero
estirando al toro del rabo

En esta obra de 1900 apreciamos en primer plano a un picador a pié al que el toro ha derribado y seguramente matado a su montura, mientras otro picador al fondo va entrando en escena para seguir picando al toro.

Corrida tras corrida, cuadro tras cuadro, dibujo tras dibujo, el caballo y el toro se enfrentan una y otra vez, son adversarios el uno del otro. La batalla hasta la aparición del peto parece decidida, el caballo intenta desesperado oponerse a la fuerza del toro y a la del picador que le obliga, mediante espuelas y riendas, a ir a una muerte segura. El equino se encabrita por última vez, pero ya no puede utilizar su arma más efectiva; el vigor de sus cascos. El caballo muere en la plaza, hocico al viento. En la mente de Picasso esta imagen del caballo se convirtió en el reflejo del sufrimiento, con la cabeza levantada para potenciar la expresión del dolor punzante de la cornada y violación mortal. Siempre descubriéndonos en su obra a esos caballos de pica y carne de matadero, destripados y diseminados por el ruedo.

Si nos detenemos a observar todas las obras hechas por Picasso en las que aparece la escena del caballo destripado por la brutal embestida del toro, nos percatarnos que en casi todas, el caballo es blanco. Sirva como ejemplo de ello el cuadro “Corrida de Toros”(figura 11) de 1.901, en el que el primer plano esta dominado por dos caballos, uno de ellos blanco, destripados con el hocico al viento como lo hicieron sus predecesores.



Figura 11. 1901 Corrida de toros

El caballo blanco herido de muerte, también está presente en algunos cuadros sobre este tema, realizados por pintores anteriores a Picasso y que seguramente influyeron en el joven artista.

Manuel Castellano¹ en su obra “Cogida del picador” (figura 12) (1853), muestra ese caballo blanco rendido en la arena y empitonado con su hocico al viento.



Figura 12. 1853 Cogida del picador

¹ Manuel Castellano (Madrid, 1828 - ibídem, 1880) pintor, grabador y coleccionista español, perteneciente al Romanticismo. Cultivó la pintura de historia y de costumbres, en especial sobre Tauromaquia, arte al que era muy aficionado. Destaca, entre otras muchas pinturas e ilustraciones grabadas para libros, *Patio de caballos de la antigua plaza de Madrid, antes de la corrida*

Gustave Doré¹ en “Chute d’un picador” (figura 13) (1860), retoma al caballo empitonado y destripado a los pies del picador.



Figura 13. 1860 Chute d’un picador

Edouard Manet en “Corrida: la caída del picador” (figura 14) (1865-1866), otro caballo blanco destripado y vencido.



Figura 14. 1865- 1866 Corrida: La caída del picador

¿Es coincidencia en que sólo se pinten o ilustren caballos blancos en las obras dedicadas a la cogida del caballo? Para poder diferenciar con claridad en la obra el

¹ Gustavo Doré (1832-1883). Nacido en Estrasburgo, fue uno de los grandes ilustradores franceses del sXIX. En 1862 viajó por España realizando diversas obras sobre el tema taurino.

encuentro del toro con el caballo del picador, se necesita un contraste de color que permita visualizar mejor a los animales en el fatídico choque. El toro es un animal de capa generalmente negra por lo que dando al caballo la capa blanca o bayo, diferenciamos mejor a los protagonistas.

Picasso no se conforma con representar el momento de la cogida del caballo, necesita plasmar el resultado de la lucha del toro contra el caballo; una muerte dolorosa que finalizará con el arrastre del animal hacia el matadero como apreciamos en este dibujo de 1902 (figura 15) o en la siguiente obra que consiste en una carta¹ (figura 16) enviada por Picasso a su amigo Max Jacob durante una breve estancia en Barcelona. Podemos apreciar que el dibujo de la carta es casi idéntico al realizado en el mismo año del que Picasso usó como referencia para dibujárselo en el anverso de la carta.

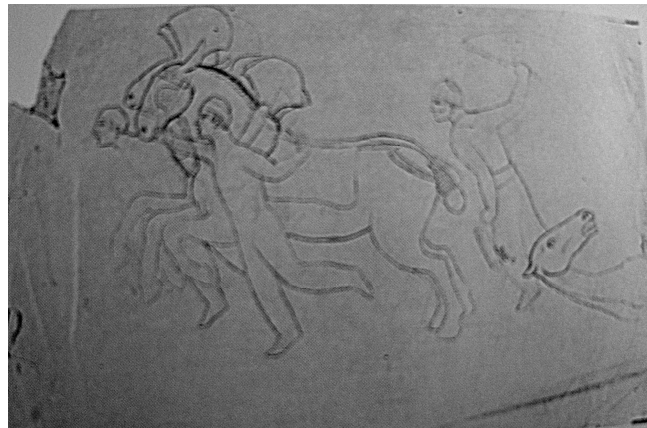


Figura 15. 1902 Corrida, El arrastre

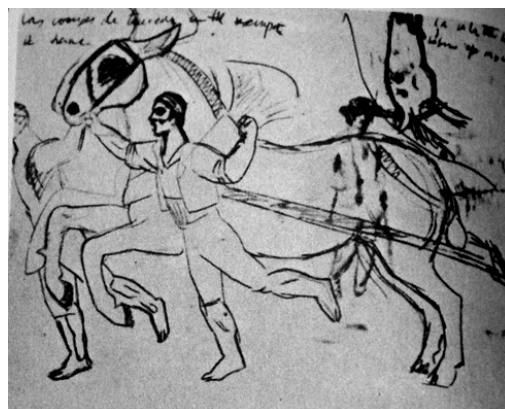


Figura 16. 1902 Anverso de carta enviada a Max Jacob

¹ Picasso y Max Jacob compartieron estudio en monmartre, entablaron una buena amistad, como consecuencia de esta, Picasso en sus idas y venidas a Barcelona, escribe a su amigo en un francés bastante malo. Picasso en esta postal consuela a su amigo por la pérdida de una tal Cécile, que será la «única pasión violenta» de Jacob.

En 1904 Picasso se traslada definitivamente a Francia, es en esa época, cuando el tema taurino desaparece de sus obras. El recuerdo de las corridas empieza a ser sustituido por el mundo del circo y sus personajes. Los caballos flacos y macilentos de las corridas se convertirán en los caballos de las troupes circenses que detallaremos en el capítulo siguiente dedicado a los equinos circenses.



Figura 17. 1905 Amazonas entrenando

La desaparición del tema taurino no será definitiva, después de casi una década, en 1917 parece renacer la afición en Picasso por el tema taurino del enfrentamiento entre el toro y el caballo. En esa fecha realiza una dramática serie de caballos destripados, surge el caballo de pica agonizante que cuajará definitivamente con el protagonista de la obra “Guernica” en 1937.

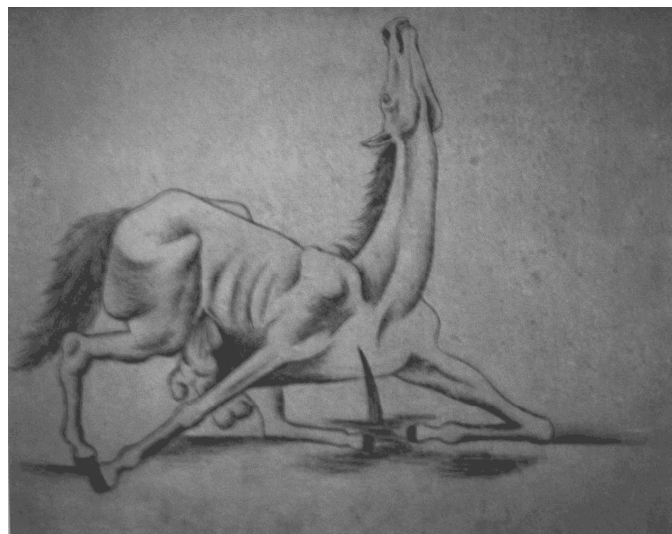


Figura 18. 1917 Caballo destripado

A partir de ese momento en abundantes dibujos, grabados y pinturas, el tema de la corrida cobrará nuevo impulso apareciendo una y otra vez en su obra, teniendo como protagonistas al caballo y al toro.

Queremos destacar la tauromaquia escenográfica que Picasso realizó para el teatro.

Desde siempre, los Ballets Russes¹ gozaban en España de gran aceptación, por lo que no es extraño que a su repertorio se incorporasen espectáculos basados en música y argumentos españoles. *Le Tricorne* (1919), adaptación de *El sombrero de tres picos* de Alarcón, con música de Manuel de Falla, coreografía de Massine y decorado y vestuario de Pablo Picasso es una de ellas.

El encargo formal del telón y del vestuario a Picasso se produjo en abril de 1919. La fusión de la música de Falla, la escenografía de Picasso y la coreografía de Massine fue de nuevo un gran acierto. Dos meses antes del estreno (se estrenó en Londres el 22 de julio de 1919 en el teatro Alambra), la compañía se instaló en Londres y Picasso, tal como hiciera con *Parade*, supervisó hasta el último detalle del decorado y del vestuario.

El pintor español traspone en el telón y los vestuarios de *Le Tricorne* sus búsquedas plásticas del momento que, en principio, parecen quedar reducidas a la aplicación del cubismo en algunos de los decorados y a la recuperación de un tratamiento más clásico en el telón de obertura y en el vestuario de la obra.

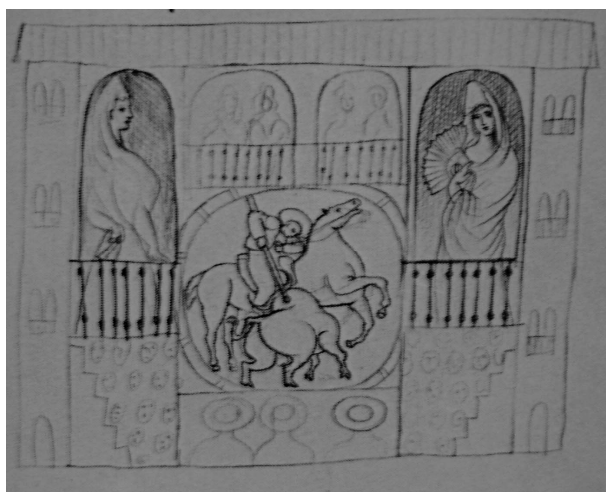


Figura 19. 1919 Estudio para el telón del sombrero de tres picos

¹ Ver capítulo IV.I El caballo de la obra teatral *Parade*.

En el telón, aparece en primer plano, un grupo de mujeres mirando desde un balcón de una plaza de toros el arrastre de un toro de lidia y un picador esperando el amargo desenlace que vendrá con el siguiente toro de la corrida. Esta escena del arrastre del toro por los caballos, está evocada muy discretamente, debido al poder en el gobierno de las asociaciones protectoras de animales de Gran Bretaña que no veían con buenos ojos las corridas de toros en España. Como anécdota, los decorados de esta obra se acabaron vendiendo por trozos, la escena de la plaza de toros se encuentra en el hall del Seagram Building en Nueva York.

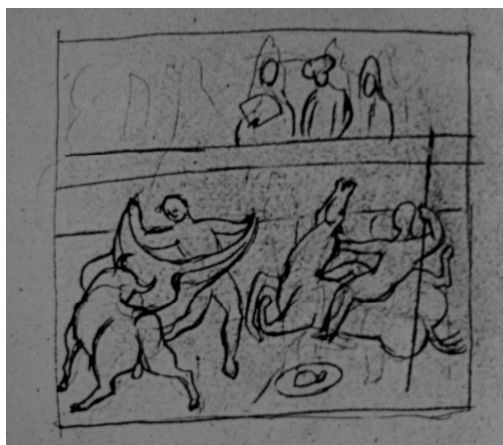


Figura 20. 1919 Estudio para el telón del sombrero de tres picos



Figura 21. 1919 Boceto para el telón del sombrero de tres picos

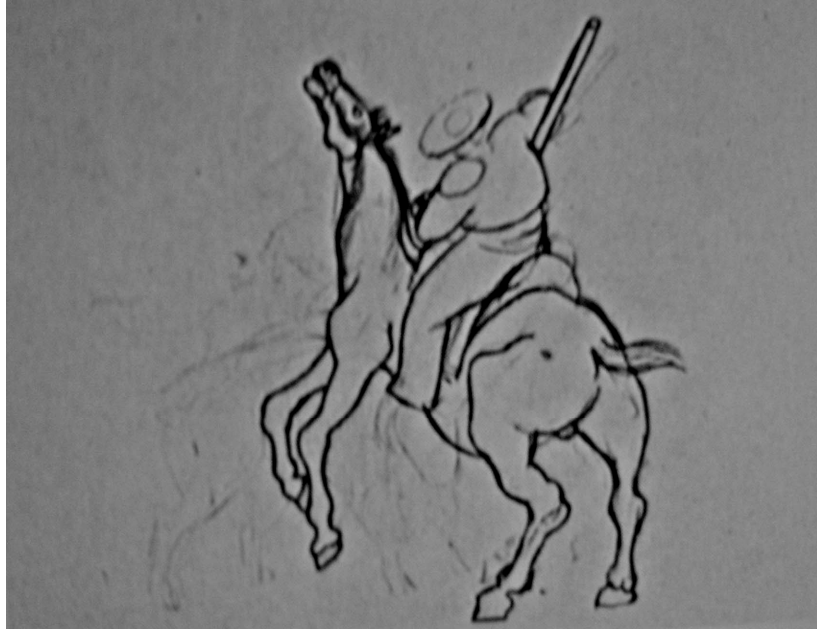


Figura 22. 1919 Estudio para el telón del sombrero de tres picos (picador)

Retomando la tauromaquia, el toro y el caballo sólo aparecen como la verdadera esencia de la lidia, como si Picasso hubiera querido simplificar toda la corrida y elementos de ella en sólo estos dos personajes.¹ Después de diez años la obra de Picasso ha madurado y ha dejado atrás la parte más folclórica y tradicional del festejo para centrarse en lo que al artista le resulta más esencial.

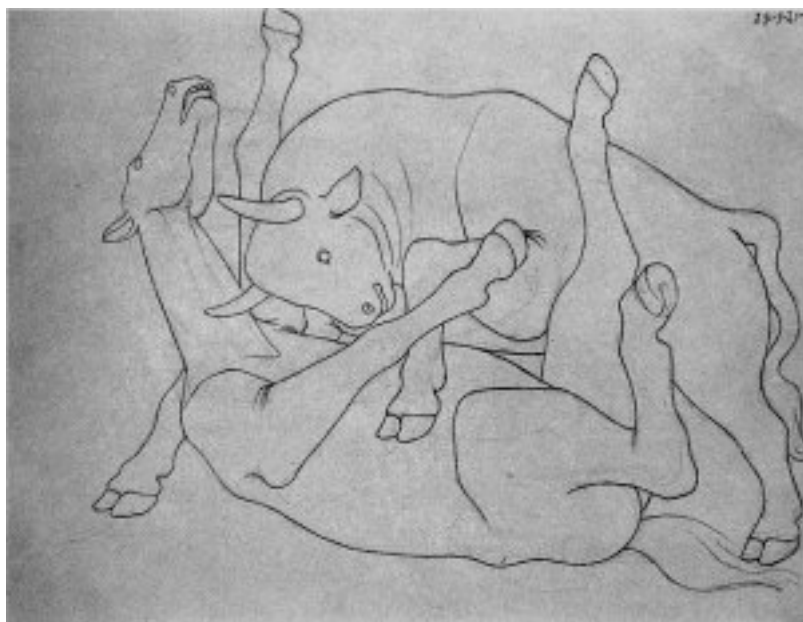


Figura 23. 1921 Toro atacando un caballo

¹ Ver III.I. La Tauromaquia femenina.

Generalmente, los caballos dibujados por él, aparecen sin el peto protector incluso cuando ya se había aprobado su uso. La razón de ello, es que el artista siempre estuvo en contra de que se utilizara esta protección, porque pensaba que inhibía el espíritu combativo del toro, disminuyendo su satisfacción instintiva al acometer contra el caballo.¹

Es en 1937 cuando Picasso aceptó realizar un mural para el pabellón español con motivo de La Exposición universal de París que se iba a celebrar ese mismo año.² Es sabido que a finales de abril de 1937 se comenzaron a tener noticias sobre el bombardeo de los aviones alemanes sobre la ciudad vasca de Guernica. No fue intención de Picasso ilustrar el bombardeo ni nada que recordara a la famosa villa, ya que el artista no quería sentirse obligado a pintar sobre el desastre español ni a sentirse influenciado en su obra. De ahí que Picasso aprovechara el motivo de la corrida que había dominado desde su infancia para realizar el mural. Es fácil vislumbrar al torero caído con la espada, al toro y al caballo herido por la misma pica del picador, así como por la cornada del toro.



Figura 24. 1937 Guernica

Antes de la aparición de la obra Guernica, el artista había cambiado una y otra vez de estilo en sus tauromaquias o enfrentamientos del toro y caballo como podemos apreciar en las figuras 25, 26, 27, 28 y 29 respectivamente. En estas obras, se aprecia ese cambio de estilos y técnicas; desde la pura y simple línea, diferenciando las formas de los animales,

¹ En cat. Guernica-Legado Picasso. Museo del Prado-Casón del buen retiro. Madrid, oct.1981, pág126.

² Ver capítulo VI Las guerras en la obra equina.

pasando por la complejidad de formas anatómicas, hasta la simplificación y destrucción de los animales para convertirlos a los ojos del espectador en verdaderos monstruos.

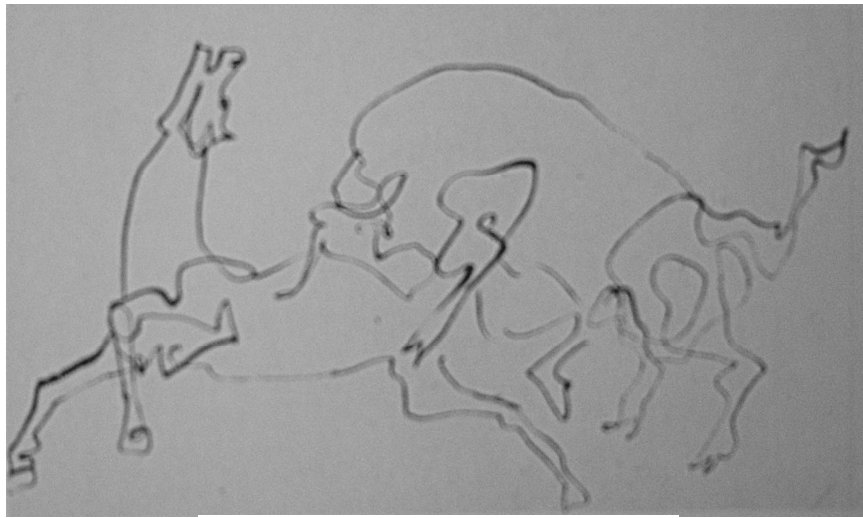


Figura 25. 1921 Caballo y toro

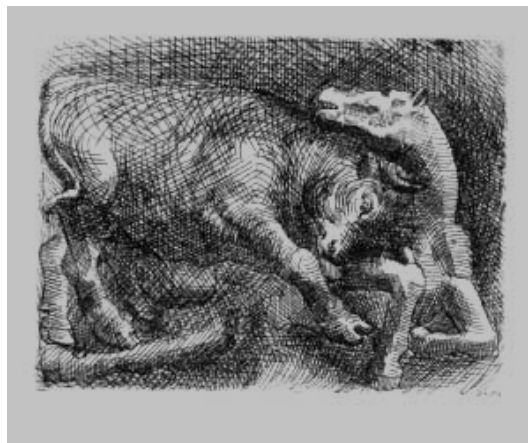


Figura 26. 1921 Toro atacando un caballo

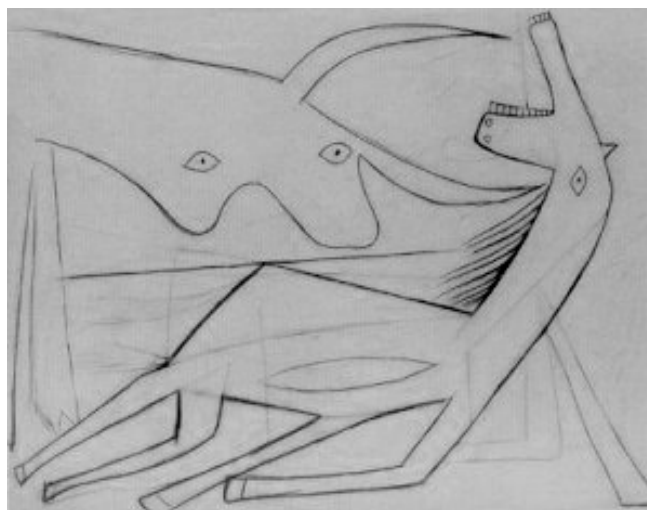


Figura 27. 1927 Toro y caballo



Figura 28. 1934 Combate entre toro y caballo



Figura 29. 1935 El toro victorioso

Todas estas obras expuestas anteriormente, son un claro ejemplo de lo dicho en el párrafo precedente, el caballo blanco herido relinchando de dolor ya estaba dibujado y pintado antes que el famoso caballo blanco de la obra sobre el bombardeo de la ciudad de Guernica. El caballo y toro que se representa en el “Guernica”, son lo que son y fueron anteriormente: un caballo destripado y un toro de lidia.

Pero esta no fue la última oportunidad en que el artista aprovechó sus conocimientos de la tauromaquia para realizar otra obra. En 1957 retomando otra vez el tema taurino, Picasso completó en unas pocas horas la preparación de las veintiséis planchas¹ para el manual clásico “La Tauromaquia” o “el arte de torear” de José Delgado, “Pepe Illo”, de 1959. Como lo hiciera Goya² en los años 1815 y 1816 en su obra “Tauromaquia.”

¹ Estas planchas tuvieron como precedente la muerte del genial torero Pepe Illo, acaecida en Madrid el 11 de mayo de 1801.

² La tauromaquia de Goya se realizó entre los años 1814 a 1816, inicialmente constaba de 33 láminas, pero se estima que debió grabar unas 44, de las que se conservan 40 estampas. El artista optó por el grabado de aguainta con el objetivo de



Figura 30. 1957 La Tauromaquia

Esta obra de *La Tauromaquia* realizada por Picasso sobre el arte de la lidia (figuras 30, 31 y 32) fue el culmen de un proyecto que había comenzado más de treinta años antes, cuando Picasso fue invitado a ilustrar *La Tauromaquia* por el editor Gustavo Gil Roig, hermano de uno de sus amigos de la infancia. Aunque entre 1927 y 1929 Picasso había esbozado seis planchas acompañadas de un texto de Henri de Montherlant, el artista no puso nuevamente manos a la obra hasta 1956, año en el que el hijo del editor, Gustavo Gil, entró nuevamente en contacto con él. Picasso tuvo algunas dudas, hasta que, un día, emocionado por una extraordinaria corrida a la que había asistido en Arles, completó las veintiséis planchas de cobre.



Figura 31. 1957 La Tauromaquia

En estos grabados, Picasso llevó a un primer plano el drama de la muerte, ocupando todo el papel con la imagen del torero y del caballo pisoteado por el toro, o con la del

obtener efectos de fondos sobrios, de un negro o un gris uniforme así como por el uso de tintas planas sobre las que se recortan las siluetas.

caballo herido de muerte por el toro. Como resultado de esta impresión, destacamos La Tauromaquia de 1957.



Figura 32. 1957 La Tauromaquia

Entre el 11 de julio de 1959 y el 26 de junio de 1960 Picasso realizó una serie de obras relacionadas con el tercio de varas. Estas obras fueron llamadas “La Pica”. Están realizadas en Linóleo, y en ellas podemos apreciar una relación estrecha y de complicidad entre el picador y el caballo. Aunque existe el choque o encuentro entre el picador y el toro, no aparecen caballos desventrados como las tauromaquias anteriores, la corrida es representada de una forma menos dramática.



Figura 33. 1959 La Pica



Figura 34. 1959 La Pica

Las formas anatómicas con las que juega Picasso en estas series son más redondeadas, creando espacios en donde los protagonistas dan una sensación de flotabilidad sobre el soporte.



Figura 35. 1959 La Pica

En otras (figuras 35 y 36), el picador y el caballo son compañeros inseparables, cómplices y amigos intentando seducir a la mujer. La figura femenina aparece desnuda enseñando sus atributos pidiendo entablar una comunicación con el picador y el caballo respectivamente. El caballo se hace mero espectador observando las miradas de los futuros amantes.



Figura 36. 1959 Picador y caballo



Figura 37. 1959 Picador mujer y caballo

La preferencia por los varilargueros fue tan marcada en Picasso que al cabo de los años confesaría a Luís Miguel Dominguín que, de no haber sido pintor, le hubiera gustado ser picador¹. Además de “La Tauromaquia”, se publica en 1960 el libro “Toros” de Pablo Neruda, ilustrado con quince litografías. También “Toros y Toreros” (1961) de George Boudaille y Luis Miguel Dominguín, así como “A los toros con Picasso” presentado por Sabartés.



Figura 38. 1961 Dibujo

La relación de Picasso con el mundo del toreo se extendió a lo largo de toda su vida. Desde la niñez en su Málaga natal, exceptuando su estancia en La Coruña, nunca dejó de asistir a las corridas, incluso durante su exilio acudió a esta cita en las francesas plazas de Nîmes o Arlès. Se vistió de torero, tuvo grandes amigos toreros, como Luis Miguel Dominguín. Y por los toros, nació su amistad con Eugenio Arias, español y republicano; su barbero predilecto durante su residencia en Vallauris. Una amistad que se mantuvo hasta la muerte del artista, y que les permitió protagonizar muchas vivencias y anécdotas.

Para finalizar este capítulo, dejamos impresas algunas palabras de Hélène Parmelin² y Pierre Cabanne en las que comentan algunas de sus vivencias y recuerdos de Picasso cuando asistían a las corridas de toros junto a él.

¹ Martínez novillo, Alvaro. El pintor y la Tauromaquia. Editorial Turner 1988 París. Pág 164.

² Hélène Parmelin, amiga de Pablo Picasso desde 1944 dijo en una entrevista : "Quienes hemos tenido el privilegio de conocer y vivir con Picasso sabemos lo unido que estuvo durante toda su vida a dos cosas: a la pintura y a todo lo que fuera

Según Hélène Parmelin: En Picasso había tauromaquias enteras, desde el ruedo vacío hasta la suerte de matar; centenares de banderilleros, de picadores y de espadas, muertes de toros y muertes de hombres, grabadas, pintadas, litografiadas. Hay también esas mujeres con mantilla ante el caballo agonizante¹

Picasso siempre intentaba acudir a alguna corrida, como el nadador acude al mar. Cada vez que se celebra una, él va.²

Quien no haya visto a Don Pablo, dice Cabanne en una de las corridas de Arles o Nîmes, por los años cincuenta rodeado de sus mujeres, sus hijos, sus sobrinos, sus españoles... Quien no haya visto una de esas jornadas de locura no puede imaginar qué hombre de espectáculo tan extraordinario era Picasso.³

Cuenta Brassai⁴ una anécdota en la cual Picasso no pudo asistir a una corrida, y éste le dijo al respecto:

“Oigo el pasodoble, veo a la multitud, el paseíllo, el primer toro que embiste contra el picador”.

Como breve complemento a las tauromaquias de Picasso, debemos detenernos en las que el artista realizó como ceramista, creando obras de una gran belleza plástica.



Figura 39. 1947 Corrida

español. Picasso estaba poseído por la pintura y por su condición de español. Ambos sentimientos los alimentaba con amor, con dolor y a veces con cólera”.

¹ Parmelin, Hélène. *PICASSO EN EL RUEDO*. Editorial Plaza y Janes, S.A. 1961. Pág163.

² Parmelin, Hélène. *PICASSO EN EL RUEDO*. Editorial Plaza y Janes, S.A. 1961. Pág164.

³ Cabanne, Pierre. *EL SIGLO DE PICASSO*, El nacimiento del cubismo. Ministerio de Cultura. Pág6.

⁴ Brassai fue el pseudónimo de Gyula Halász (1899 - 1984), fotógrafo parisino. En 1924 se trasladó a París donde vivió por el resto de su vida. Además de fotos del lado sórdido de París, también produjo escenas de la vida social de la ciudad, sus intelectuales, su ballet y grandes óperas. Fotografió a muchos de sus amigos artistas, incluidos Salvador Dalí, Pablo Picasso, Henri Matisse, Alberto Giacometti.

Picasso se introduce en el mundo de la cerámica de manera casual. En el verano de 1944, él y Françoise Gillot, su compañera en ese momento, se instalan en Golfe-Juan, en la Costa Azul. Desde allí, hacen una excursión al pueblo de Vallauris, donde conocen al matrimonio Ramié, propietarios del prestigioso taller de cerámica Madoura. A raíz de este encuentro, los ceramistas los invitan a su taller.

Picasso aprovecha la oportunidad de esta visita para modelar unas piezas. Esta experiencia significó para el artista su primer encuentro con una técnica profundamente arraigada en la cultura mediterránea. Técnica que, por otra parte, lo cautivó tan profundamente que al año siguiente regreso con unos proyectos, que dieron origen a una aventura que se prolongó hasta el final de su vida y que deja una abundante producción que da fe de su pasión por este arte. Técnicamente, Picasso adquiere sus primeros conocimientos de la mano de Suzanne Ramié, experta ceramista. Con ella aprende a trabajar la arcilla blanca extraída del mismo Vallauris. Le enseña a trabajar los esmaltes industriales y a cocer en hornos eléctricos a una temperatura de 1.100°. Ayudado por los torneros que le preparan la pasta, y por los decoradores que le ponen a punto el esmalte, trabaja con su escritura personal y libre sobre numerosos soportes, sin que la forma le cohiba en absoluto: piezas planas, jarras, botellas, orzas, cuencos, azulejos. En algunos casos incluso se atreve a manipular la pieza, distorsionándola para aumentar la expresividad y alterar el equilibrio. A menudo adapta la decoración a la forma del soporte pero, otras veces, no le importa someter la forma al motivo.

Estéticamente, la decoración de la cerámica picasiana es el producto de la combinación de la influencia que sobre el artista ejercieron las diversas culturas presentes en la península ibérica desde la antigüedad. Culturas sobre las cuales Picasso acumuló un profundo conocimiento a partir de 1.906 a raíz un viaje que realizó en compañía de Fernande (su primera compañera) a Gósol, un pueblo del Pirineo catalán. El descubrimiento del paisaje y la escultura ibérica de las iglesias del norte de Cataluña, lo nutren de una formación fundamental para toda su producción artística, no solo estilísticamente, sino también técnicamente.



Figura 40. 1947 Escena de corrida

Una de las culturas de la antigüedad que mayor influencia ejerció sobre la producción cerámica de Picasso fue la celtibérica de los Vasos de Numancia, decorados con caballos de ojos y bocas desorbitadas, realizados en base a líneas moduladas que esquematizan las formas, trazadas a punta de cuchillo. Pero la representación de los caballos no solo esta presente en la decoración de los Vasos de Numancia, son muchos los restos de cerámica celtibérica en los que encontramos la presencia de este motivo, ¿a qué se debe esto?, ¿se trata de objetos decorativos o mas bien se trata de piezas sacras? Entre los iberos del valle del Ebro, descendientes de los portadores de los campos de urnas, hay representaciones de caballos, como el Thimateiron de Calaceite, un caballo de bronce del S V a.C., que sugieren creencias de origen indoeuropeo que asocian al caballo con el mundo de ultratumba. Lo mismo puede decirse de la estela del poblado de Torre Gachero de Valderrobres, que tiene un caballo y un disco solar encima.



Figura 41. 1953 Corrida

Otra de las influencias patentes en la obra cerámica de Picasso y que demuestra las secuelas que sobre él causó el milenarismo legado de la cultura mediterránea, son las pinturas de Altamira, descubiertas en 1879 y muy discutidas en el París de los años veinte debido a la cuestión de su autenticidad, después de que el Abbé Breuil comenzase a darlas a conocer a través de sus reproducciones. Por otra parte, un amigo de Picasso, Zervos, estimuló con sus publicaciones su interés por lo arcaico y, tras el descubrimiento de las pinturas de la cueva de Lascaux en 1940, escribió un comentario al respecto en las páginas de los «Cahiers d'art¹»:

“Ningún artista, y Picasso menos que ninguno, hubiese podido ver estas pinturas de las cuevas sin sentir una cierta afinidad con las mismas”.

Al milenarismo legado Ibérico antes mencionado, debe sumarse también el efecto que sobre su estética originó el conocimiento de las máscaras africanas, llegadas a París de la mano de los exploradores. De esta forma en Picasso se resume toda la herencia de la cerámica hasta convertirse él mismo en parte de esa herencia. Desde muy pronto se afianza en este papel, erigiéndose en la figura central y fascinante de una cultura decididamente mediterránea.



Figura 42. 1954
Picador

En cuanto a la temática, la cerámica de Picasso no dista del resto de su obra, en ella esta presente el mundo mitológico de los faunos y sátiros, los animales (sobre todo la paloma y la cabra), la corrida, la figura humana... Así, Picasso se distancia de la tradición decorativa de la cerámica y, como en la pintura, crea su propia tradición. Uno de los temas que

¹ Conocida revista de arte publicada por primera vez en París desde 1926 hasta 1960. Su tema principal era el arte contemporáneo. En sus ilustraciones y diseño solían colaborar grandes artistas.

probablemente tiene mayor presencia en la producción de platos, es la tauromaquia, aunque también esté presente en esculturas, piezas torneadas y ensambladas, azulejos, vasijas, placas, jarras, fuentes, baldosas o cuencos. Picasso plasma todas las suertes de la fiesta de los toros en las múltiples posibilidades que le ofrece el medio cerámico. Expresa en él, a través de su genial descripción de lo instantáneo, toda la emoción e intensidad de las corridas, introduciéndose en ella y metamorfoseándola. Es interesante, especialmente, la decoración dedicada a las corridas de toros. Las representaba en la superficie interna del plato, convirtiendo el borde en un marco colorido o llenándolo de colores que representaban la ilusión de una tribuna repleta de espectadores. Reaparecen los elementos taurinos, picador con toro, arrastre y otros elementos similares. Aquí se expresa con más libertad debido a la gran versatilidad que le proporcionaba el soporte cerámico y como los pigmentos eran capaces de colorear y mezclarse con el barro.



Figura 43. 1958 Tauromaquia

III.I - LA TAUROMAQUIA FEMENINA.



Figura 0. 1960 mujer en balcón

Fueron muchas las mujeres que compartieron vida con Picasso. Todas las mujeres, en un primer momento, produjeron en él un entusiasmo creativo, fueron objeto de su arte, de su búsqueda permanente, y a través de sus retratos podemos conocer los sentimientos que éstas le inspiraban, en qué estado de ánimo se encontraba, cuán feliz o desgraciado le hacían o se sentía él a su lado.

- ◆ Fernande Olivier, fue su primera compañera, la conoció en agosto de 1904, con la que estará unido algo más de un lustro y con la que viajará a Horta de San Juan, Cadaqués, Tarragona y Barcelona. Fernande continuó al lado de Picasso hasta 1912.
- ◆ Eva Gouel, que se hacía llamar Marcelle Humbert, era amiga de Fernande. Picasso la llamó Ma Jolie. Falleció el 14 de diciembre de 1915.
- ◆ Olga Khokhlova, con la que se casa en 1918 civilmente y por el rito ortodoxo ruso. Estuvo casado con ella 19 años. En 1921 nació su hijo Paulo. No se separó oficialmente de Olga hasta el año 1936.
- ◆ En 1927 conoce a Marie Thérèse Walter y muy pronto será su modelo preferida y también su amante. Picasso tiene en ese entonces 46 años, la joven 17. Le dio una hija, Maya.
- ◆ Dora Maar. Su relación con Picasso se inició en 1936 y acabó de forma dolorosa en 1943.
- ◆ Una noche del año 1943, en el París ocupado por los alemanes conoce a Françoise Gilot, ella tenía 23 años y él 62. De esta relación nacieron dos hijos, Claude en 1947 y Paloma en 1949. Fue la única que lo abandonó, se marchó en 1953.
- ◆ Jacqueline Rocque conoció a Picasso en Vallauris en 1952, y le fue presentada por su tía, Mademoiselle Suzanne Ramié. El había cumplido los 72 años y Jacqueline tenía sólo 27. Muerta su primera esposa, Olga Khokhlova, en 1955, Picasso aceptó casarse con Jacqueline en 1961.

Tras esta breve introducción sobre las compañeras femeninas de Picasso, y antes de relacionarlas con el equino en las obras del artista, queremos profundizar primero en el sentido religioso y sexual de la representación del caballo. Las teorías recientes de Leroi-Gourhan sobre la contraposición del toro-caballo, como figuras centrales que simbolizan los dos sexos, son sumamente sugerentes, a pesar de no ser universalmente aceptadas, y en nuestro tema nos llevan a una de las obsesiones pictóricas de Pablo Picasso: “El toro, como agresor masculino, frente al caballo, como elemento sufriente femenino.”¹

A Picasso le gustaba explorar los límites de la sexualidad. No sólo quería satisfacer sus deseos sexuales, sino elevarse entregándose a aquello que la cultura prohibía. Picasso estaba fascinado por la unión de sexualidad y la transgresión.

¹ Martínez-Novillo, Álvaro. *EL PINTOR Y LA TAUROMAQUIA*. Ediciones Turner. S. A. Madrid 1988. Pág14.

Una anécdota muy significativa de lo que explicamos en este capítulo es la siguiente:

Corrida de toros en Vallauris (Francia). Preside la corrida Picasso como consecuencia de que era su cumpleaños y le otorgaron el honor de ser el presidente. A su derecha Jacqueline Roque (su esposa). A su izquierda su amigo Jean Cocteau. Françoise (antigua compañera) hace de alguacil a caballo, cabalgando por la plaza y pidiendo las llaves del toril. Picasso le dice a Françoise:

“Tu te mereces partir con todos los honores de la guerra. Para mí, el toro es el símbolo más orgulloso de todos; el tuyo será el caballo. Quiero que nuestros dos símbolos se enfrenten en esa ceremonia ritual.”¹

Por medio de esta anécdota, nos aventuramos a explicar en este capítulo esa relación del caballo como mujer en la vida de Picasso.

Arianna Stassinopoulos nos comenta una frase que refrenda la manera que tenía Picasso no sólo de entender y simbolizar la relación hombre-mujer a través del toro-caballo, sino de hacerla suya en sus pasiones:

“La arena es el lugar del Amor y de la Sangre.

Cada vez que cambio de esposa debo matar a la anterior”²

La leyenda ha convertido a Picasso en uno de los hombres más seductores del siglo XX. Una mirada penetrante, alerta, segura e hipnótica podía obtener la gracia deseada. La corrida, considerada como una metáfora de la vida no solamente por su brutalidad y su violencia, sino también porque entran en juego todos los elementos de la lucha por el poder y el éxito, los juegos de seducción, el torero y el toro que alternan el papel de hombre y mujer, apareció en la obra de Picasso en los años veinte, para desarrollarse al principio de los años treinta.

¹ Gilot. Françoise y lake, Carlton, Vida con picasso, editorial Bruñera, S. A. Barcelona 1965. pág342.

² Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, pág217.

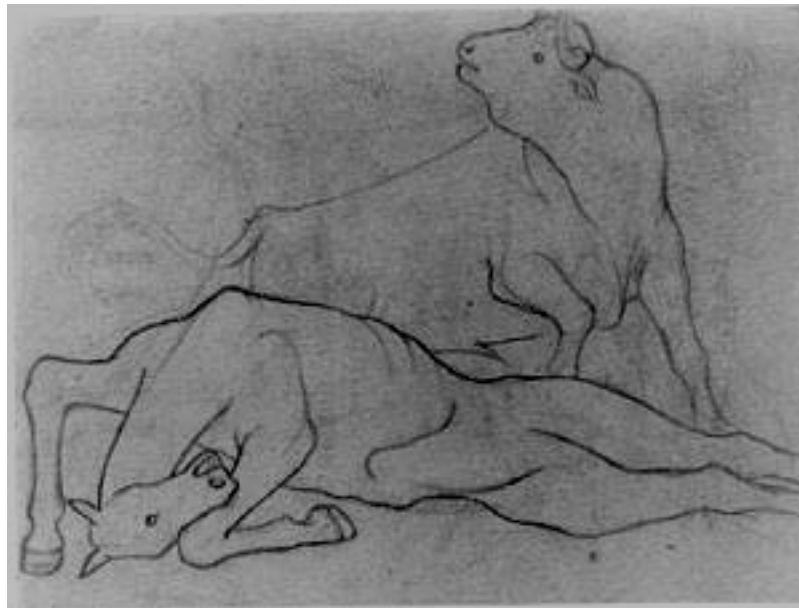


Figura 1. 1923 Corrida; toro y caballo

La relación entre la tauromaquia y las mujeres de Picasso se concentra sobre la imagen erótica y mortífera de la pareja toro-caballo o sobre el trío toro-caballo-torero. El toro, doble de Picasso, que lleva encima un cuerpo de hombre o de mujer torero, en el que las ropas deshilachadas sugieren que ha sido forzada, planta cara al caballo de entrañas abiertas, símbolo femenino, y a veces una joven que lleva una vela aparece a su lado. Con lo sagrado se mezcla ahora el mito, no sólo del minotauro sino también el del rapto de Europa y los amores de Pasífae y el toro blanco de Poseidón. La concentración de estos mitos no es fortuita: Europa, que se deja seducir por Zeus transformado en toro blanco, es la madre de Minos, rey de Creta, y la suegra de Pasífae. Pasífae, la esposa, culpable de un negro deseo y de la trasgresión de un tabú, no tiene la excusa de tener un Dios delante de ella sino simplemente una bestia cuya virilidad la vuelve loca. Pasífae es desgarrada, durante un parto que podemos suponer espantoso, por los cuernos de aquel al que da nacimiento: el Minotauro. El Minotauro, a la vez monstruo y víctima, singular mezcla de inocencia y de perversidad, es escondido por el rey Minos en un laberinto. Morirá, gracias a la complicidad de su hermana Ariadna, a manos de Teseo, el héroe, que pone así fin a la abominación.

Los amores del minotauro representan las numerosas batallas sexuales entre hombre y mujer y en su caso toro y caballo. Relaciones amorosas con fuertes conflictos. Picasso

insiste en mostrar sus apetitos sexuales en el fondo del laberinto, lo que le permite crear la danza erótica que se desarrolla en su ruedo particular.

El mundo de las corridas de toros está muy próximo al de las definiciones mitológicas y para Picasso hay un paso muy corto entre el ruedo y el laberinto, poseyendo ambos una estructura cerrada:

Toril	Laberinto
Torero y toro	Teseo y el minotauro
Olga Khokhlova ¹	Yegua enfrentada al toro y minotauro.

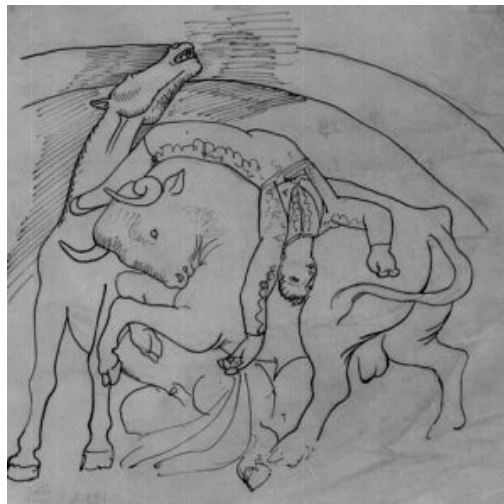


Figura 2. 1923 Tauromaquia

El Minotauro es un ser monstruoso, fruto de amores que sobrepasan el entendimiento y preso de un lugar que es la metáfora del vientre materno del que nunca debió salir. Picasso, al liberar a esta criatura mitad hombre mitad bestia y dejarla en la naturaleza o exhibirla en el ruedo, hace que la reclusión del Minotauro tome otro sentido, reconoce no solamente la existencia de amores adúlteros y monstruosos, sino también la descendencia que de ellos nace. La primera trasgresión induce la segunda, que es el reconocimiento de lo animal dentro del hombre, la vuelta al mito en el que revela la fuerza íntima de un hombre. La finalidad de la presencia del Minotauro Picassiano es la de admitir que existe una dualidad en el hombre, es la inevitable y necesaria presencia de la bestia en nosotros, sobre todo en el dominio sexual. Las banderillas plantadas sobre la piel, la espada que se hunde en la carne, son

¹ Olga Khokhlova había nacido en Niezin (actual Ucrania) el 12 de junio de 1891. Tenía 25 años cuando conoce a Picasso y fue la mujer que más llegó a influir en el artista malagueño

algunos de los signos identificables de una sexualidad asumida, al igual que el desgarramiento del caballo, como en las obras entre toro y caballo de los años veinte en los que este espectáculo se asemeja a una exhibición de amor llevada a cabo por el toro y dirigida a un caballo acostado sobre el que se obstina a abrirle las piernas y en el que la hendidura en el vientre del caballo se asemeja al sexo femenino antes de convertirse en una herida en el abdomen.

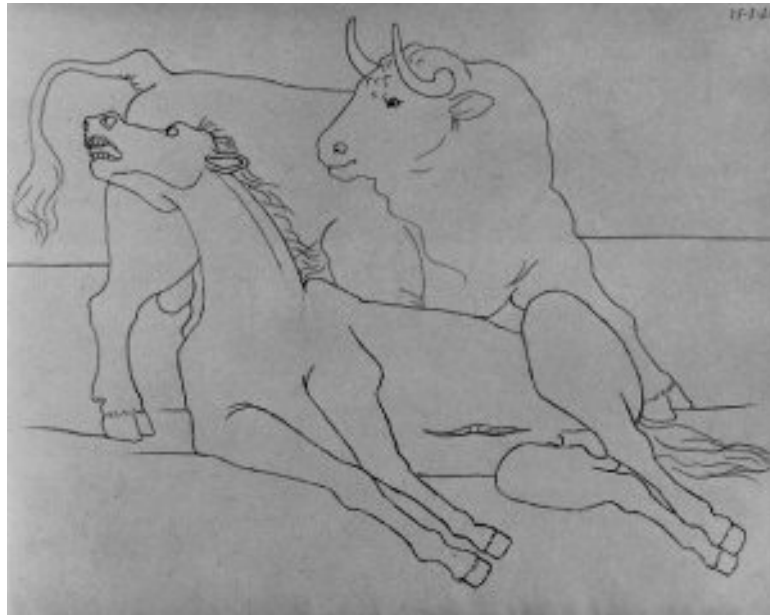


Figura 3. 1921 Toro y caballo destripado



Figura 4. 1927 estudio de corrida

Nos encontramos un cambio radical de estilo respecto a las obras anteriores en donde apreciábamos claramente la anatomía real de los animales¹. Del realismo sin apreciar dolor en los protagonistas, pasamos al cambio de las formas anatómicas, monstruosas y de tendencias maléficas del toro contra las sufrientes y sumisas del caballo. En estos dos ejemplos de las figuras 3 y 4, vemos la famosa herida que ha cambiado de forma para convertirse en una clara visión del sexo femenino con todos sus atributos.

Retomando el mito clásico del rapto de Europa, podemos apreciar la similitud de este rapto con la cogida del torero en dos obras de Picasso realizadas en 1933; en estos lienzos la mujer es llevada a lomos de toro sin ninguna herida aparente y las figuras del torero herido, la mujer raptada y el caballo se funden y entrelazan hasta parecer un solo motivo. Estas dos obras son "Corrida: La muerte de la mujer torero" y "Corrida: La muerte del torero".



Figura 5. 1933 La muerte del torero

Ejemplo claro de la gran carga sexual de las obras taurinas de Picasso es la figura del caballo, que aparece siempre como un animal blanco y esbelto; mientras que el toro es invariablemente oscuro. Además, el caballo aparece desnudo, sin arneses ni peto protector para defenderse de la embestida del toro.

¹ Ver página 31 (nota del autor)

Para poder comprender la sexualidad de sus cuadros taurinos es imprescindible retomar la figura de su amante Marie-Thérèse¹.

Picasso y Marie-Thérèse se conocieron en 1926 y, a partir de ese encuentro, el pintor no dudará en alejarse de su mujer Olga y su hijo Paul para dedicarse a este nuevo amor. La figura de su amante se convertirá en esta etapa en un elemento prácticamente fijo en todos los cuadros de Picasso, sobre todo a partir de 1935, momento en que se queda embarazada del pintor. Por ello, Marie-Thérèse es la mujer que se sucede en la mayoría de cuadros taurinos de Picasso de los años treinta; es la mujer raptada que viaja a lomos del toro, la mujer-torero muerta, la mujer devorada por el Minotauro... Por su parte, Pablo Picasso elige para desdoblarse su personalidad la figura del toro o, sobre todo, la del Minotauro, mientras el caballo, simbolizaría a su actual esposa Olga intentando raptar a esa amante.



Figura 6. 1929 La Tauromaquia

Las escenas de seducción entre un hombre y una mujer, los comienzos de una lucha entre Picasso y Olga Khokhlova², su primera esposa, que les llevará en el año treinta y cinco a iniciar los trámites de divorcio. Cabe destacar, el cuadro titulado “La muerte del torero” (figura 5). En ésta obra, se pone en escena el mito del toro relacionado con la antigüedad: el Culto a Mitra³.

¹ Marie-Thérèse Walter (1909-1977) Amante de Picasso desde 1926, ella tenía 17 años cuando se conocieron. Tuvieron una hija en común llamada Maya.

² Al colaborar Picasso en la realización de los decorados de “Parade” en 1917, conoce a una bailarina de los ballets Rusos de Sergei Diaghilev. Esta bailarina es Olga Khokhlova de veintiséis años de edad de carácter frío y explosivo. El matrimonio no era feliz, ambos cónyuges carecían de intereses comunes no existía comunicación.

³ Ver pág 138. (nota del autor)

Vuelven a aparecer otra vez signos de sangre y muerte, de venganza y rabia. Entre el año treinta y tres y el treinta y cuatro, el caballo en las obras va perdiendo sus entrañas, que irán progresivamente transformándose en un parto, ya que en esa época su actual compañera Marie- Thérèse se encuentra esperando una hija que nacerá en 1934, será llamada María de la Encarnación pero la llamarán Maya. Picasso quiere introducir a su amante e hija junto a su mujer en alguna obra. Estas aparecerán en un grupo iconográfico llamado “Minotauromaquia” (figura 8).



Figura 7. 1934 Caballo y toro

Este grupo iconográfico que ocupa el centro geométrico de la obra “Minotauromaquia” lo forma un caballo con una mujer que parece desvanecida sobre su lomo. Este grupo no aparecía en las estampas del Minotauro ciego pero tampoco surge en esta composición, muy al contrario, su gestación es larga. Podemos encontrar la imagen del caballo herido mortalmente en multitud de obras dedicadas a la tauromaquia. Aparecerá en multitud de combates con el toro. Es, en realidad, la misma “yegua blanca” que aparece agonizante en el Guernica, personificación sintética del horror y la tragedia ante la muerte cercana.



Figura 8. 1935 Minotauromaquia

Numerosos autores ven en la mujer rubia tendida sobre la yegua que huye despavorida ante el Minotauro a la propia Marie-Thérèse por su perfil y su melena rubia. Concretamente a este grupo iconográfico anteceden como hemos mencionado los numerosos combates entre toro y caballo, la muerte de la mujer torero realizada en 1933 o el espléndido grabado realizado en 1935 titulado “Mujer, toro y caballo”, en el que ya aparece esta mujer-torero sorprendida, apabullada, conmocionada ante el envite del toro. Es difícil saber si el envite es amoroso caso agresivo. La desnudez de la mujer le hace aún más vulnerable sobre la yegua herida de muerte, así como el entrelazamiento de los cuerpos recuerda a las obras del año treinta y tres. El caballo recibe la lengua puñal de Olga, es la etapa de las discusiones con ella. Los símbolos son: el toro fusionado con el minotauro, el caballo y la mujer. Se familiariza con los instintos, su triunfo está en el amor sexual a la vez complemento del dolor y el placer. Casi todos los caballos que aparecen en esta época son, en realidad, una yegua blanca que intenta escapar del minotauro.



Figura 9. 1934 Mujer torero

Penrose cita una expresión enigmática que oyó decir a Picasso por los años treinta:

“En esencia, sólo el amor vale la pena, donde quiera que se esté; y a los pintores deberían sacarle los ojos como se le hace al jilguero para que cante mejor”¹

Diciendo esto, Picasso tal vez pensaba en su minotauro ciego, conducido por la pequeña e indefensa niña de la obra “Minotauromaquia”.

¹ Penrose R, Picasso. His life and work, London, 1958, pág. 90



Figura 10. 1935 Mujer, toro y caballo

En 1935 dibuja una escena reveladora de su situación personal con su esposa Olga (figura12); se trata de un enfrentamiento verbal entre el minotauro y el caballo de cualidades humanas ambos. Minotauro y caballo con los rostros desencajados por la violencia de la discusión. El minotauro viste una camiseta de marinero como las que usaba Picasso en numerosas ocasiones. Esta escena pone de manifiesto la tensión existente en la vida privada del artista. Picasso daba rienda suelta a sus pasiones. Para descifrar su activa vida personal, amorosa y creativa es elemental dirigirse a sus lienzos. Estos son la memoria de su vida. Efectivamente, toda la obra de Picasso son sus vivencias. Las mujeres producían en él un inicial entusiasmo creativo pero cuando la relación se iba deshaciendo, la imagen de la mujer retratada comenzaba a deteriorarse, incluso, llegaba a convertirse en algo espantoso



Figura 11. 1933 Minotauro y caballo

Según Huffington, un día, enloquecido por su indignación, cogió a Olga por los pelos, la tiró al suelo y la arrastró. “Me pidió demasiado” (comentó Picasso). Olga, a veces era retratada como un caballo y otras como una arpía.¹



Figura 12. 1935 Minotauro y caballo

En Minotauro y yegua muerta delante de una gruta y niña con velo (figura 13) El minotauro lleva a una yegua moribunda que representa a Marie-Thérèse y deja atrás a una Olga derrotada y abandonada en el laberinto. Picasso quiere dar fin a su vida conflictiva con Olga y decide marcharse a otro lugar.



Figura 13. 1936 Minotauro y yegua moribunda delante de una gruta y niña con velo

¹ Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, pág199.

No podemos dejar de relacionar a la yegua con la mujer en constante lucha con el toro. “Minotauro con carreta”, lienzo reproducido gráficamente por primera vez por Douglas Duncan, que al preguntarle¹ a Picasso si la yegua estaba muerta, éste le contestó:

"La yegua no ha sido corneada, es que ha parido, ¿No ve la cabecita y las pezuñas de color rojo?"

En la obra podemos observar las pertenencias de Picasso y, efectivamente, una yegua tendida y presta a dar a luz. El doble sentido se aprecia perfectamente; traslado con su nueva familia a Juan-Les-Pins con Marie-Thérèse embarazada (como consecuencia de la situación personal del artista con Olga). Su esposa le obligó a compartir sus bienes y esto llevó a Picasso a un gran estrés por tener que deshacerse de cuadros que le eran muy valiosos.



Figura 14. 1936 Minotauro tirando de una carreta

¹ Entrevista realizada por Duncan a Picasso en 1960 en relación a las obras del minotauro tirando de una carreta (figuras 14 y 15).



Figura 15. 1936 Minotauro tirando de una carreta

De 1935 a 1943 Dora Maar es la compañera pública y Marie Thérèse y su hija Maya en la vida privada. Ellas estaban relacionadas simultáneamente con Picasso, las dos mujeres sabían perfectamente lo que sucedía, cada una imponía que era la preferida y ninguna quería ceder. Pablo se las arreglaba o ingeniaba para que no coincidieran nunca. Mandaba a Marie la misma ropa que Dora escogía para ella, hasta que un día Marie descubre todo y fue a casa de Dora en donde discutieron, estando Picasso en la habitación contigua. Según le contaría después Picasso a Arianna, el artista disfrutó con aquella situación¹ ya que le encantaba que las mujeres se pelearan por el.



Figura 17. 1936 Dos caballos

¹ Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, pág251.

En la obra “Caballos y personaje” (figura 16), podemos apreciar la lucha que mantiene el hombre sujetando las riendas con mano firme a las dos yeguas representadas por Dora y Marie-Thérèse, dos yeguas con diferentes temperamentos. Picasso hace referencia al manejo que tenía con las dos mujeres que en esos momentos le acompañaban. Debido al inicio de la segunda guerra mundial, y como el ambiente en París se iba enrareciendo y agitando, Picasso se preocupa por sus cuadros del taller de rue de Grands Agustins de París, pone todo en orden y se traslada a Royan hasta el agosto de 1940 con su nueva compañera Dora Maar¹, Sabartés y su mujer, mientras que Marie-Thérèse permanecerá muy cerca de Royan junto con Maya, la hija de ambos.



Figura 16. 1939 Caballos y personajes

En la primavera de 1953 no dejó de presenciar corrida tras corrida y los intervalos de una y otra los llenaba literalmente con aventuras amorosas² entre las mujeres que tenía a su lado en esos momentos, y entre alguna que otra mujer o chica que se unía a la troupe de Picasso al ir a las corridas. Picasso no desaprovechaba ninguna ocasión para seducir y dejarse seducir.

En 1962 Picasso pidió a Hélène Parmelin y a su esposo las diapositivas del cuadro “El rapto de las Sabinas” de Jacques Louis David y “la Matanza de los Inocentes” de Poussin. Necesitaba un referente para la realización de las nuevas obras. Picasso no quería ir a París para ver los cuadros directamente. Picasso en esos momentos está con Marie-Thérèse y Dora Maar, que son amantes y compañeras que sufrían y lloraban, víctimas del arte y personalidad de Picasso. Quiere hacer su versión personal de estos cuadros, como consecuencia realiza una serie de bocetos en donde el caballo blanco de la obra original de

¹ A finales de 1935 Picasso conoce a una joven fotógrafa llamada Dora Maar de carácter tempestuoso, es intelectual, independiente y moderna.

² Gilot, Françoise y Lake, Carlton. *VIDA CON PICASSO*. Editorial Bruguera, S.A.. Barcelona 1965.

Poussin toma más importancia. En varios de esos bocetos, un jinete se alza sobre los estribos por encima de la cabeza del caballo encabritado (figuras 18 y 20) se representa la violencia contra la mujer. En ellos, introduce una mujer con un sombrero frigio¹, que es el mismo que Dora Maar solía ponerse. La mujer tiene las facciones de Dora. Está tendida en el suelo con los ojos cerrados y las piernas abiertas sobre una bicicleta cuyo sillín desempeña el papel del sexo masculino al descubierto. Es la representación del dolor que siente Dora al ser abandonada por Picasso para irse con una nueva mujer: Françoise Gilot².



Figura 18. 1962 Estudio para El rapto de las Sabinas



Figura 19. 1962 El rapto de las Sabinas

¹ Prenda de origen asiático. Estos gorros son altos, unas veces van inclinados hacia delante, guardando cierta analogía con el que los griegos llamaron frigio.

² En 1943 conoce a Françoise Gilot, una joven pintora con la que compartirá su vida durante casi diez años. Le gustaba su belleza de colegiala y la vivacidad de su inteligencia. Empezó a invitarla a su estudio a orillas del Sena y la siguió persiguiendo durante tres años hasta que por fin Françoise se fue a vivir con él después de haber roto los lazos con sus padres. De esta relación nacieron dos hijos, Claude en 1947 y Paloma en 1949.



Figura 20. 1962 Estudio para El rapto de las Sabinas



Figura 21. 1796 El Rapto de las Sabinas. Jacques-Louis David

En otra de las obras (figura20), dos caballeros se aprestan a combatir hasta la muerte. En el suelo, la mujer muerta y su hijo implorando compasión a los guerreros, uno con la lanza y el otro con el famoso puñal que ya aparecieran en la boca del caballo del “Guernica” como eternos símbolos fálicos.



Figura 22. 1963 El Rapto de las Sabinas

Otro boceto (figura 23), representa por medio del caballo una posesión sexual por la fuerza, la violación es asimilada, es metafórica. El caballo, de expresión deformada por el dolor, con los ollares dilatados y mostrando sus atributos sexuales, pisotea con sus enormes cascos a la mujer tendida en el suelo cuyo espasmo no es el del amor sino el de la muerte. Aparece un jinete que rapta a una mujer y un gran pie como símbolo de su auto representación como el protagonista autobiográfico de la obra teatral de Picasso “El deseo atrapado por la cola”, que es un gran pie.

El caballo clava sus pezuñas en las axilas de la mujer, la asalta amorosamente, galopa salvaje y ejecuta un giro como el de una danza infernal: el jinete es la muerte sobre el pálido caballo. Picasso sentía el impulso de destruir lo que más amaba y plasmarlo en sus obras. El arte y la creación se confunden con el orden sexual que sigue a otros derroteros: La violación impuesta, el erotismo, la pasión y la violencia sexual son compartidas. ¿Es acaso un disparate desenfrenado como los que Goya hiciera en 1815? Podemos interpretar una alegoría de la pasión sexual, de la mujer que se deja llevar a lomos del equino, en relación con la leyenda del hombre embrujado convertido en caballo que mata al esposo para raptar a

la mujer¹. Picasso se pregunta sobre la diferencia del arte de la mimesis y el arte de la metexis. Uno viene del exterior y el otro de uno mismo por participación del mundo exterior. La pata del caballo tiene fuerza, valor, vigor.



Figura 23. 1962 Estudio para El rapto de las Sabinas

Es el caballo blanco que representa al anticristo². El que está sentado sobre el caballo blanco es una falsificación del verdadero Cristo y una falsificación de su Segunda Venida, descrita en Apocalipsis 19:11-16. Allí el verdadero Cristo empuña una espada aguda de dos filos, mientras que el falso Cristo está representado como llevando un arco.



Figura 24. 1962 estudio para el Rapto de las Sabinas

¹ MIL AÑOS DEL CABALLO EN EL ARTE HISPÁNICO. Real Alcázar de Sevilla 5 de abril – 17 de junio de 2001. Sociedad Estatal España nuevo milenio. Pág. 293.

² Apocalipsis 6:1-2: "Vi cuando el Cordero abrió uno de los sellos, y oí a uno de los cuatro seres vivientes decir como con voz de trueno: Ven y mira. Y miré, y he aquí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; Y le fue dada una corona, y salió venciendo, y para vencer". Este sello habla del anticristo. El caballo blanco describe su filosofía humanista, pacifista de falsas esperanzas para el mundo entero. Hablará mentiras y el mundo le creerá

El caballo blanco es una descripción parcial del retorno del *verdadero* Cristo con gran poder y gloria. Mientras se le muestra cabalgando en un caballo blanco, el resto de la descripción es muy diferente: “Y vi el cielo abierto; y he aquí un *caballo blanco*, y el que estaba sentado sobre él, era llamado Fiel y Verdadero, el cual con justicia *juzga y pelea*... Y de su boca sale una espada aguda, para herir con ella las gentes: y él los regirá con vara de hierro; y él pisa el lagar del vino del furor, y de la ira del Dios Todopoderoso”. (Apocalipsis vs. 11-15).



Figura 25. 1962 Estudio para El rapto de las Sabinas

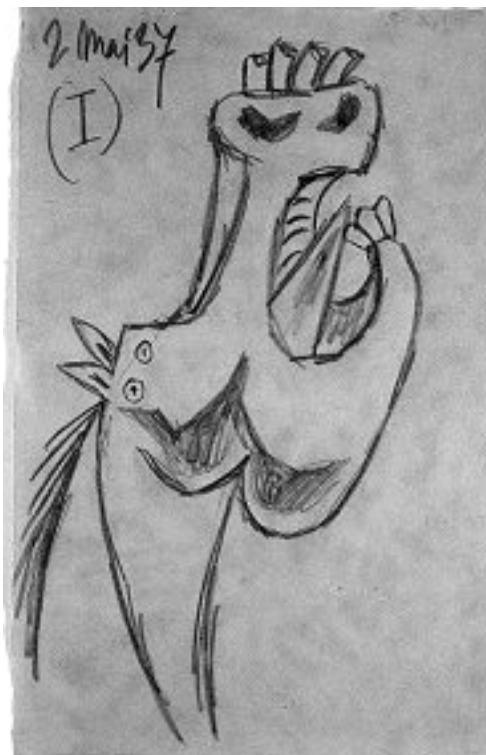


Figura 26. 1937 Estudio para Guernica (caballo)

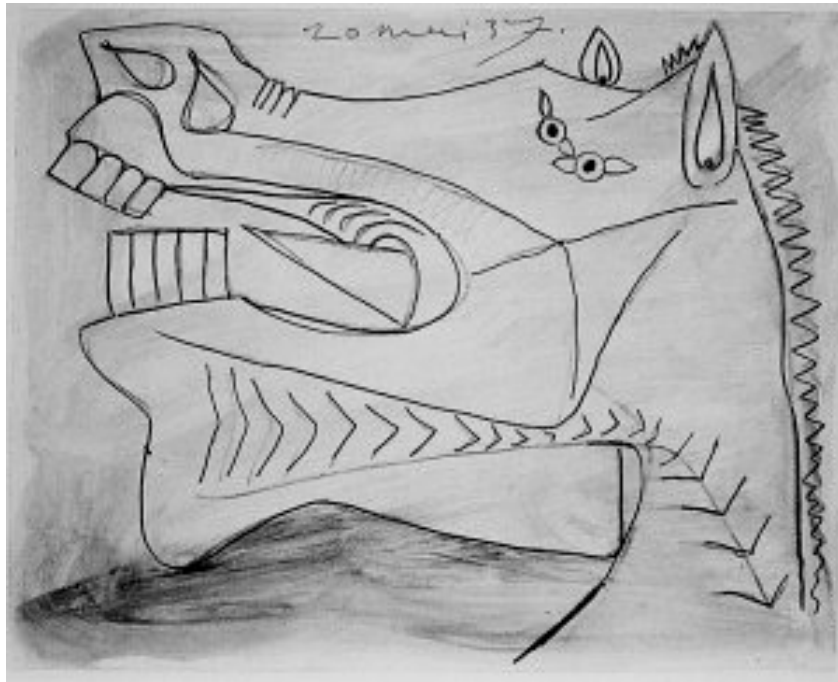


Figura 27. 1937 Estudio para Guernica (caballo)

Hemos destacado esta obra, ya en la etapa final del artista, en la que observamos a una Jacqueline con empaque y atavíos reales montada sobre un caballo blanco que caracolea. Es Jacqueline¹ la triunfadora, es la reina en la vida de Picasso. Ella ha sabido domar al caballo salvaje que una vez fue Picasso.

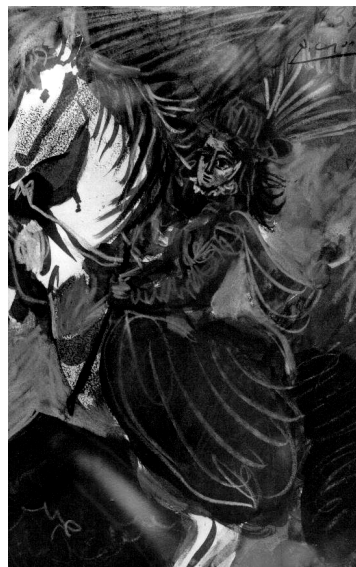


Figura 28. 1959 Jaqueline a caballo

¹ Conoce a Picasso en Vallauris en 1952 por mediación de su tía, Mme. Suzanne Ramié. Se convirtió en su compañera cuando Françoise abandonó al artista y se casó con él en 1961, tras la muerte de Olga Khokhlova en 1955, primera esposa de Picasso y madre de su hijo Paul, de quien Picasso nunca quiso divorciarse

Como colofón a este capítulo, podemos afirmar que las mujeres le obsesionaron. Las representó y atacó en sus obras, unas tras otras. Un comentario de Norman Mailer nos da la clave del significado de la mujer en Picasso; cuanto más peludo es el agujero y más hermosa la cara, más se divierte él con sus propias exploraciones. Ningún hombre ha amado y odiado tanto a las mujeres.¹

Como Picasso lo hiciera consigo mismo al representarse como minotauro, a las mujeres el artista las ha metamorfoseado en equino, en un animal con diferentes temperamentos como los de todas sus compañeras. Enfrentándose y amando al toro, a Picasso. Poniéndolas en el ruedo de sus lienzos, y siendo en ocasiones, las protagonistas de sus lidias.

¹ Mailer, Norman. Picasso: Retrato del artista joven. Santillana, S.A. (Alfaguara) 1997, pág. 412

IV - EQUINOS CIRCENSES



Figura 0. 1968 Escena de Circo

El creador del circo, tal como hoy lo entendemos, fue Philip Astley (1742-1814). En 1768, este sargento mayor de caballería exhibió a su conjunto de caballos amaestrados en un paraje londinense llamado Halfpenny Hatch. Él mismo trabajaba allí como domador y jinete acróbata, pero su proyecto adquirió forma definitiva al trasladarse a un local en Westminster Road, donde fundó el Astley's Amphitheatre y en el que alternaba los ejercicios ecuestres con payasos y músicos.

Desde que Picasso se instaló definitivamente en París en 1904, se convirtió en un asiduo visitante del Circo Medrano fundado por el madrileño Jerónimo Medrano en 1897, unas veces situado al pie de la colina de Montmartre y otras en el boulevard de Rochechovart. Por aquel entonces, toda la pandilla de amigos catalanes (Canals, Hugué) y poetas (Apollinaire, Salmon, Jacob) de Picasso, se veían al menos una vez a la semana en el Circo Medrano y les halagaba tratar con payasos, malabaristas, caballos y jinetes.¹ Picasso acudía acompañado por su primera compañera Fernande Olivier. Sus dibujos muestran caballos circenses acompañados de saltimbanquis, acróbatas, payasos, Amazonas; caballistas en tutú girando sobre las anchas grupas de los percherones.

Las actuaciones circenses serán un buen motivo de inspiración para los pintores impresionistas y post-impresionistas de la época. Degas, Toulouse-Lautrec, Seurat y hasta Picasso, entre otros, verán en el circo uno de los temas más atractivos y modernos del momento.

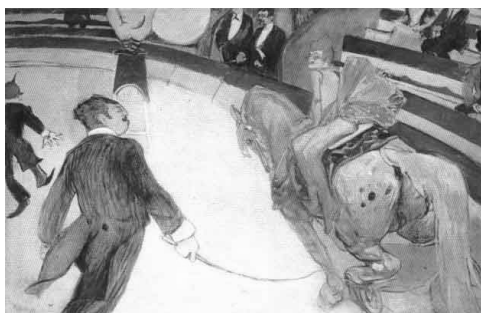


Figura 1. 1888 Amazona en el circo
Fernando(Toulouse-Lautrec)

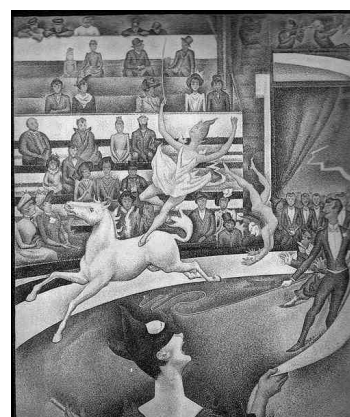


Figura 2. 1891 El circo
(Seurat)

¹ Stein, Gertrude. *PICASSO*. La Esfera de los Libros, S.L.,2002, pág. 24

En sus obras de esa época, Picasso dibuja y pinta a los animales ejerciendo su profesión y ensayando las actuaciones que posteriormente se encargan de representar frente al público, la serie “Amazona acróbata” (1905), es uno de los ejemplos de estos dibujos. En ellos el caballo y la amazona van alternándose en protagonistas del cuadro al diferenciar Picasso por un lado con un trazo más liviano de lápiz las siluetas, y por otro lado, dando más fuerza y contraste al movimiento de ambos.

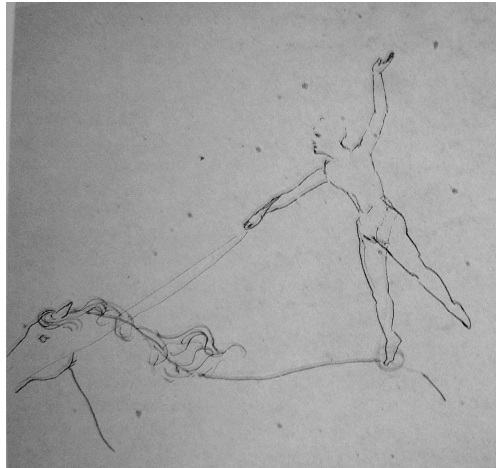


Figura 3. 1905 Amazona acróbata



Figura 4. 1905 Amazona acróbata



Figura 5. 1905 Amazona acróbata

Los caballos circenses que Picasso pintó, pueden clasificarse en dos grupos según la función que cumplen en el circo:

Un grupo esta formado por equinos flacos y macilentos, generalmente representados en ambientes exteriores paciéndose y descansando de esas largas jornadas de remolcar los carros y calesas del circo.

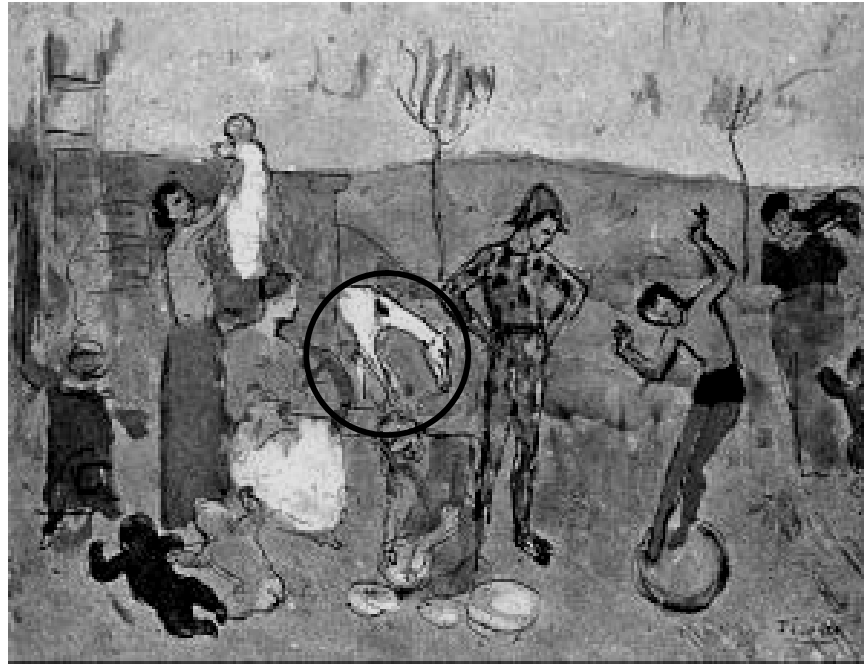


Figura 6. 1905 Familia de acróbatas

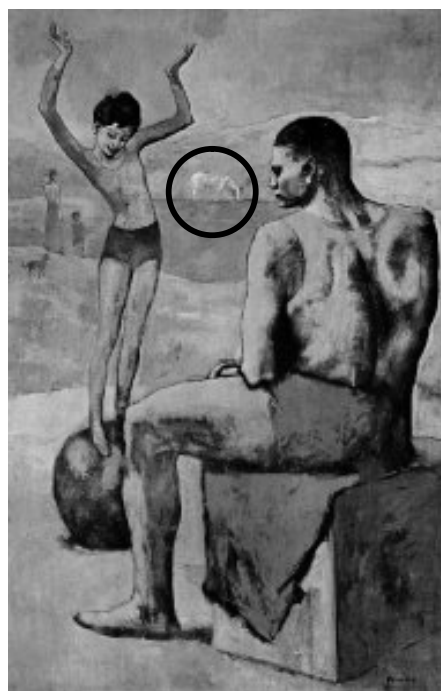


Figura 7. 1905 El Equilibrista de la bola

Y otro grupo formado por caballos bellos y esbeltos, siempre recién peinados y lavados, que orgullosamente ejercen su trabajo de entretener al público durante los espectáculos que se desarrollan en el interior de la carpa.

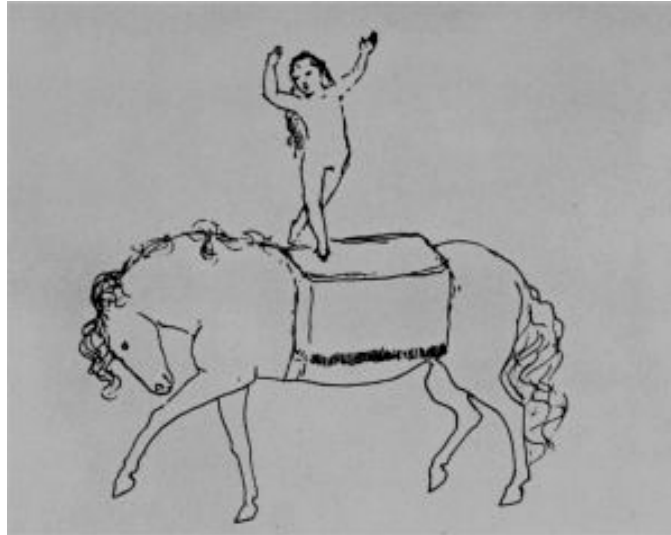


Figura 8. 1905 Joven ecuestre



Figura 9. 1905 Ecuestre

De estos primeros años en París, destaca un detalle en el cuadro “*Estudio para La familia de Saltimbanquis*” (1905) en el que podemos observar, en el primer plano, un grupo de acróbatas ambulantes vistos sobre la explanada de los inválidos de París, mientras que en el fondo, en un plano mas bajo se desarrolla una carrera desenfrenada de jockeys¹ que

¹ En 1904 fue asíduo a un bar Inglés de moda en París “El Austen’s Railway” al que sus parroquianos llamaban el Fox’s Bar. Allí los clientes solían ser los jockeys y mozos de cuadra del hipódromo con los que Picasso hablaba de las carreras y los caballos.

Picasso pintó en el hipódromo de Auteuil, otro de los lugares que el pintor visitaba con frecuencia.¹



Figura 10. 1905 Estudio familia de saltimbanquis

Estas visitas continuadas al hipódromo produjeron una serie de dibujos relacionados con los caballos de carreras muy al estilo de los que Degas pintaba en sus cuadros por aquella misma época. El movimiento y vistosidad de los caballos de carreras sirve al pintor para reflejar lo inmediato y rápido. Una serie de caballos con sus jockeys respectivos al galope llegando a la meta. Lo que de verdad interesa a Picasso no es el paisaje sino los caballos, sus posturas y movimientos, sus actitudes, su colorido y los jinetes, vistosamente ataviados para las carreras.

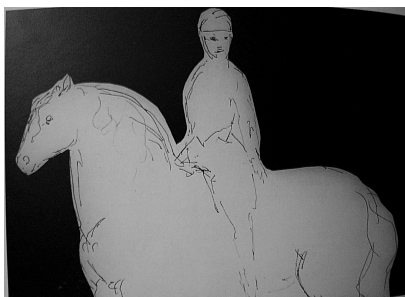


Figura 11. 1905 Jinete

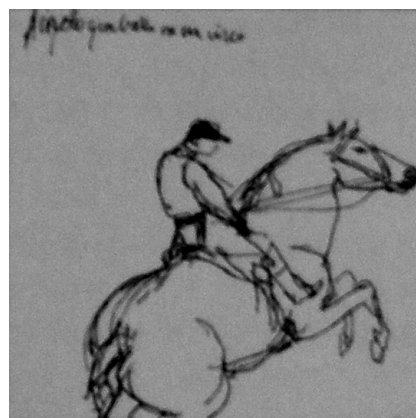


Figura 12. 1905 Jinete

¹ Cabane, Pierre. EL SIGLO DE PICASSO, El nacimiento del cubismo. Ministerio de Cultura. Pág. 137.

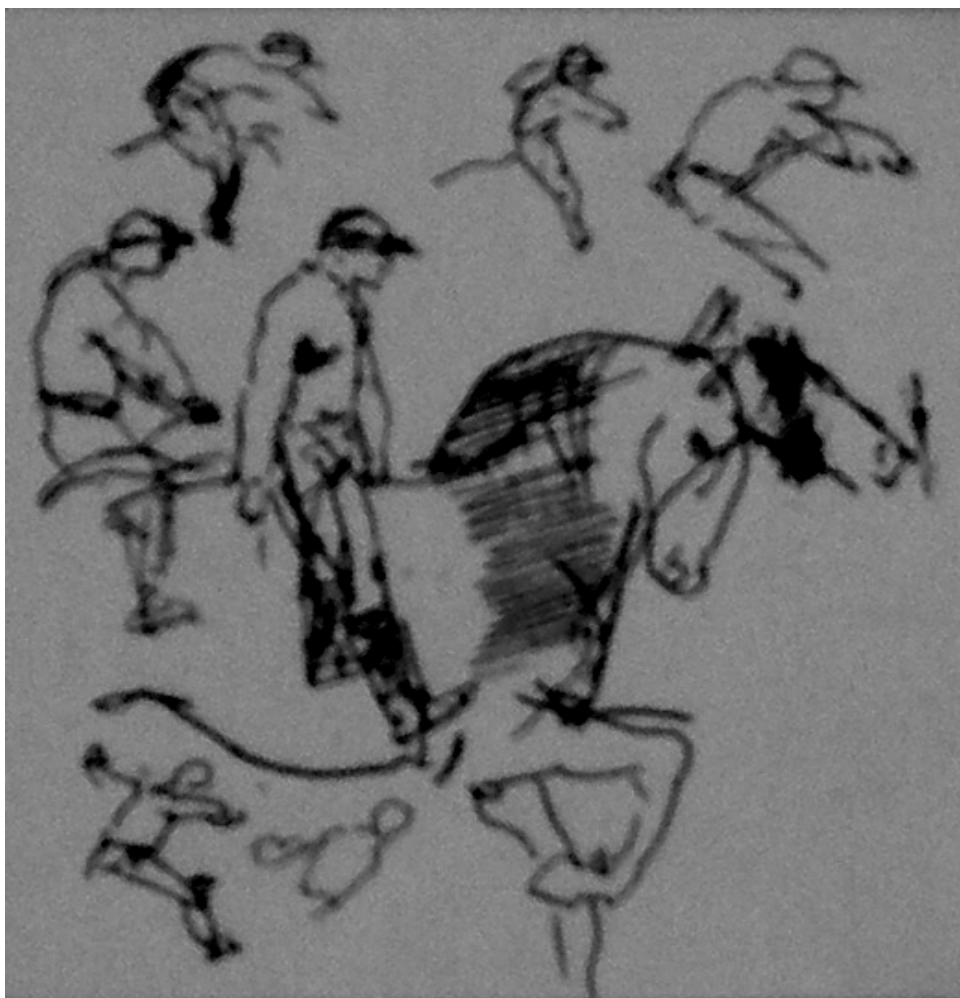


Figura 13. 1905 Jinete

El tema del caballo circense nunca dejara de aparecer en forma intermitente a lo largo de la vida de Picasso a pesar de que a partir de la primavera de 1913, fecha en la que muere su padre,¹ el artista deja de asistir durante varios años al circo². Prueba de ello es que hasta 1.920 no vuelve a aparecer el tema del circo en unos esbozos, de un solo trazo a mano alzada, en los que aparecen caballos trabajando con su domador o domadora. La fuerza de las líneas hacen que el espectador se sumerja en un mundo que era la gran pasión del artista; el de artistas y caballos envueltos en la circunferencia de la arena.

¹ José Ruiz Blasco (1838-1913) notable pintor sin fama, profesor de Bellas Artes, cualificado copista y conservador, encauzó la carrera de su hijo desde su infancia.

² Cabane, Pierre. EL SIGLO DE PICASSO, Las Metamorfosis. Ministerio de Cultura. pág 16.

El hecho de que estos esbozos estuvieran hechos de un solo trazo, constituyen según B. Ternovets, director del museo de Arte Occidental Moderno de Moscú, una ligera broma de estilo del pintor: se sirve para realizar las obras con las reglas de un juego japonés (la representación del objeto sin separar la mano del papel).¹

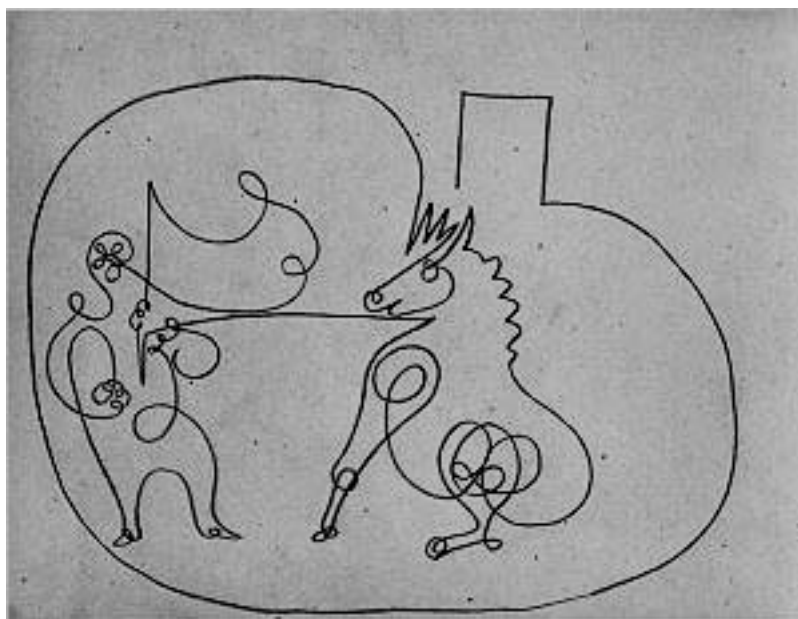


Figura 14. 1920 Caballo y domador

Para Picasso, el que un simple trazo pueda representar a un ser vivo resultaba magnífico, más aún: escondía algo misterioso; no sólo porque un trazo puede representar la imagen de algo real, sino porque se refiere a su sustancia, a lo que las cosas son y significan verdaderamente, más allá de sus apariencias, como las líneas grabadas en las cavernas por los hombres primitivos de las pinturas rupestres. En las reproducciones vistas en los libros, Picasso observó una pureza singular, es decir, una precisión incomparable a como se había dibujado en su época. Esta misma observación la apreció en los bajorrelieves asirios, que también pudo estudiar en el Louvre.

¹ B.Ternovets, Exposición de nuevas adquisiciones. Pintura, dibujo. Catálogo ilustrado. Museo de Arte Occidental Moderno, Moscú. 1927. pág54.

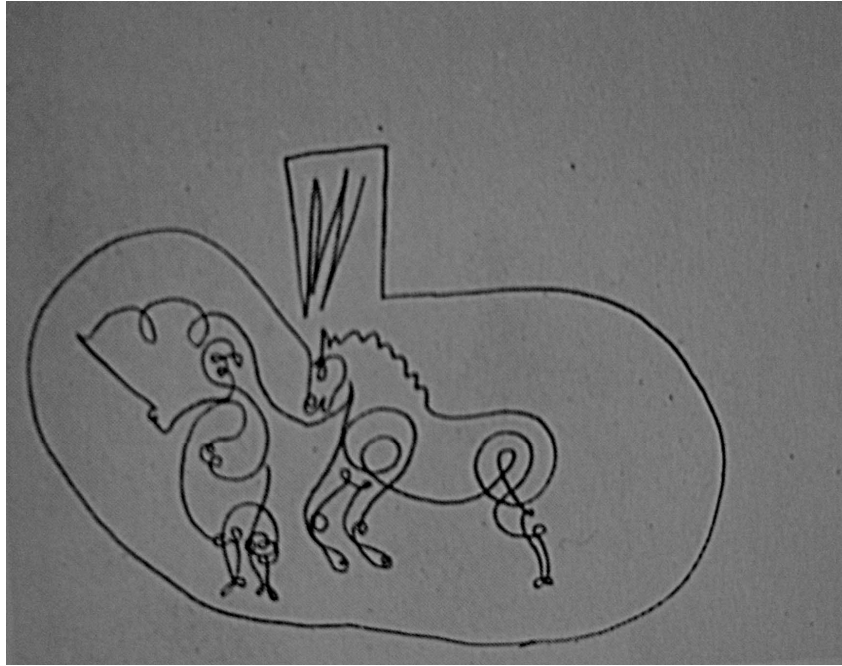


Figura 15. 1920 Caballo v domador

Los caballos circenses, vuelven a aparecer ese mismo año de 1920, en un proyecto para el telón de teatro de una obra de Diaghilev¹; Polichinela (Pulcinella), en la que podemos apreciar una escena de circo con un caballo llevando en su grupa un payaso.



Figura 16. 1920 Provento del telón de Polichinela

¹ Sergei Pavlovich Diaghilev (Selischi, 31 de marzo de 1872 - Venecia, 19 de agosto de 1929), conocido también como Serge, fue un empresario ruso fundador de los Ballets Rusos una compañía de la que surgirían muchos bailarines y coreógrafos famosos.

En esta obra de 1921 (figura 17), el caballo es mandado por el payaso, pero la montura ha cambiado, en esta ocasión, es el mono su compañero en la pista. Siendo normal, como hoy lo siguen siendo, los espectáculos con animales de diferentes especies.

La mano de Picasso actúa como una máquina fotográfica que registra todo lo que sucede en el circo. Una mano que, además, experimenta constantemente con la técnica y el estilo. Basta observar como en muy poco espacio de tiempo se suceden muchas y diferentes formas estilísticas de dibujar.

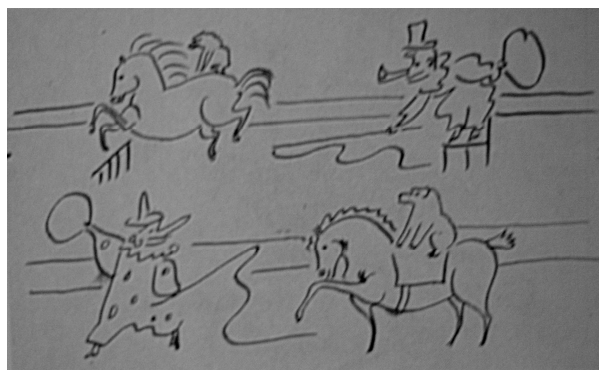


Figura 17. 1921 Escena de circo

A partir de 1921, Picasso abandonara el tema por tres décadas, y aunque existe una obra de 1.937 (figura 18) en la que aparece un caballo de circo sujetado por las riendas por un hombre con un látigo, el argumento esta más relacionado con el mundo taurino que con el circense ya que el personaje, es más un monosabio (peón del picador) que un domador circense.



Figura 18. 1937 Hombre cogiendo un caballo

No será hasta 1.954, fecha en la que conoce a Jacqueline Roque (última compañera y esposa) cuando retomara nuevamente el mundo del circo. Así reaparece el caballo circense, esbelto y fiel, acompañado por el mono jinete. Lo que el pintor hizo fue copiar apariencias de las imágenes de caballos de las primeras actuaciones circenses, y a la vez, ver y crear nuevas formas equinas. Las formas de los caballos que dibujó estaban tal vez alejadas de la imagen que la retina de Picasso presencié en el circo.



Figura 19. 1954 El circo



Figura 20. 1954 Escena de circo

En 1968 cuenta ya con 86 años, pero mantiene una actividad frenética. En Francia se vive la revolución social de "Mayo del 68", nacida en París. Entre los meses de marzo y octubre, desde su casa de Notre-Dame de Vie, situada en un pueblecito de la Costa Azul francesa llamado Mougins, Picasso realiza una serie de 347 grabados de pequeño tamaño que dibuja directamente sobre la plancha la "Suite 347". Una serie de grabados, aguafuertes y aguatinas, en los que vuelve a representar los caballos circenses en un total de 67 trabajos de los 347. Retoma otra vez el mundo del circo en todo su esplendor. En todo este trabajo muchos de los caballos que llevan una mujer sobre sus lomos, se encuentran en erección. La mujer es Jacqueline que cabalga triunfante sobre ellos.



Figura 21. 1968 Suite 347 N°1

En esta Suite 347, se encuentran todos los temas habituales en Picasso: su público, el mundo de las corridas de toros y de los cantaores de flamenco, la mitología grecorromana y el paisaje mediterráneo. Alrededor de 66 imágenes se dedican a un tema tan español como es "La Celestina", novela de la que el artista poseía dos ejemplares antiguos. Asimismo se encuentran amplias referencias a la vida cotidiana, a la propia infancia del artista, o a lo que Picasso podía ver en la televisión francesa, como películas de romanos, Las mil y una noches, o la presencia del general De Gaulle. La Suite, además, está llena de referencias a otros artistas, como Rembrandt, Rafael, Ingres, el cuadro de El Greco "El entierro del Conde de Orgaz", la pintura de Monet, la de Manet, etc.

Dicha Suite se divide en varias partes:

La Celestina (66 obras).

Picasso, su obra y su público (49 obras).

Mitologías y circos (126 obras).

El pintor y sus modelos (106 obras).



Figura 22. 1967 Escena de circo

Dentro de la serie, la sexualidad aparece representada con frecuencia, uno de los aspectos sexuales más diferenciados en esta suite es la gerontofilia que se refiere a la atracción y devoción por los físicos maduros, la excitación sexual hacia la tercera edad. Como lo hizo Jacqueline con Picasso. Recordemos que Picasso tenía 72 años y ella 45 años. Lo más frecuente es que Picasso sufriera este "trastorno" en el que especialmente los varones, optan por parejas mucho menores en sus relaciones sentimentales. A través de esta relación que Picasso mantuvo con Jacqueline, éste, fue superando el complejo de inferioridad, y encontró un imperioso sentimiento de protección hacia ella y lo más fuerte de

su realidad gerontofílica fue la negación de la muerte. En su mundo interno estaba impreso el deseo inconsciente de la eterna juventud.

Las imágenes eróticas del equino se convierten así en un arma importante, Picasso parece estar expresando un miedo a la sexualidad normal y un sentimiento de agresión hacia la mujer que amenaza al hombre con su alteridad¹.



Figura 23. 1968 Suite 347 n°36



Figura 24. 1968 Suite 347 n°47

¹ Alteridad (del latín *alter*: el "otro" de entre dos términos, considerado desde la posición del "uno", es decir, del yo) es el principio filosófico de "alternar" o cambiar la propia perspectiva por la del "otro", considerando y teniendo en cuenta el punto de vista, la concepción del mundo, los intereses, la ideología del otro; y no dando por supuesto que la "de uno" es la única posible.

Son muy abundantes las figuras femeninas (amazonas) a lomos del animal. La figura del caballo aparece siempre como un animal blanco y esbelto, deseoso y orgulloso de penetrar a su compañera de pista.



Figura 25. 1970 Suite 156 L36

La última obra de Picasso dedicada al mundo de la amazona y su compañero equino, es este grabado de 1970 que forma parte de la suite 156¹.

Como hemos visto en este capítulo, hay caballos circenses en los que la amazona sólo hace una función de trabajo con el caballo sin simbolismo sexual. Y hay caballos circenses con un marcado miembro viril deseosos de penetrar a la amazona representada por alguna de sus mujeres. Picasso en este último caso se ha transformado en equino deseoso de copular con su amazona. El circo ha quedado en un segundo plano en las Suite 347 y en la Suite 156.

¹ Grabada fundamentalmente entre enero de 1970 y marzo de 1972, a excepción de sólo dos planchas que se inician en 1968 y 1969. El espectador que contempla la *Suite 156* no tiene al fin y al cabo más remedio que adoptar asimismo la posición del *voyeur*.

IV.I - EL CABALLO DE LA OBRA TEATRAL PARADE

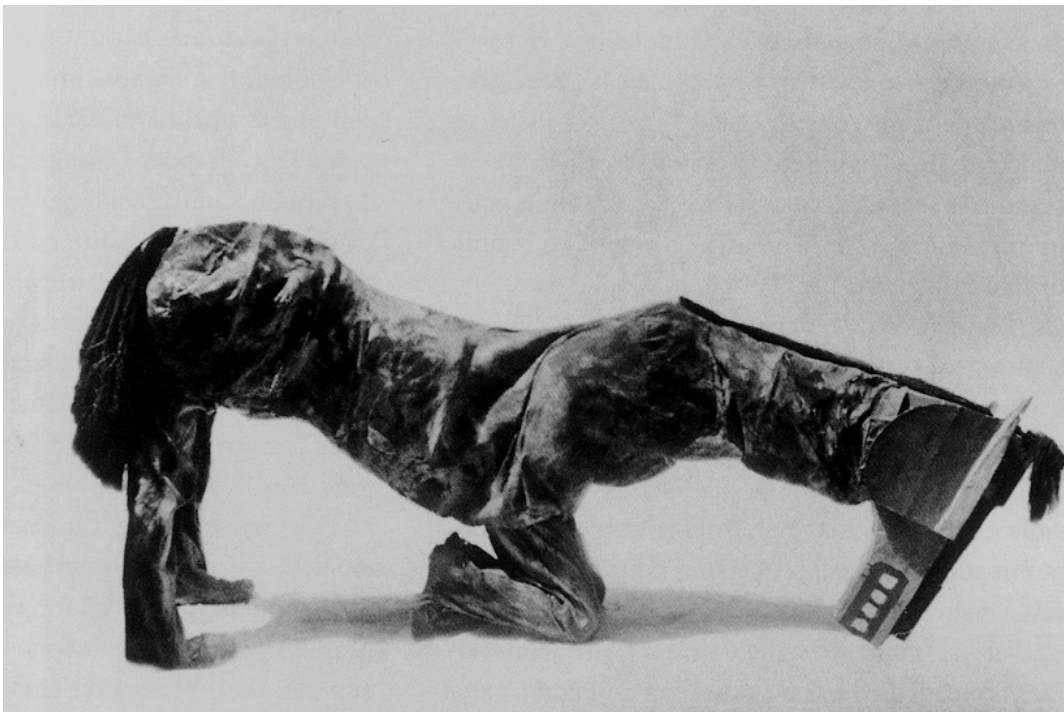


Figura 0. 1917 Caballo de Parade

Del siglo XVII al XX las verbenas ambulantes francesas o “theatre forains”, recorrían los pueblos entreteniendo principalmente a las clases bajas de la sociedad. La tradición del theatre forain provenía de “La Commedia dell’Arte” italiana, un tipo de comedia popular improvisada, entre cuyos descendientes se encuentran las payasadas, las variedades, el teatro de marionetas, los payasos y circos tipo Shakespeare, y hasta los dibujos animados de hoy en día. Las funciones dependían totalmente de habilidades asombrosas y de un vasto repertorio cómico de los actuantes.

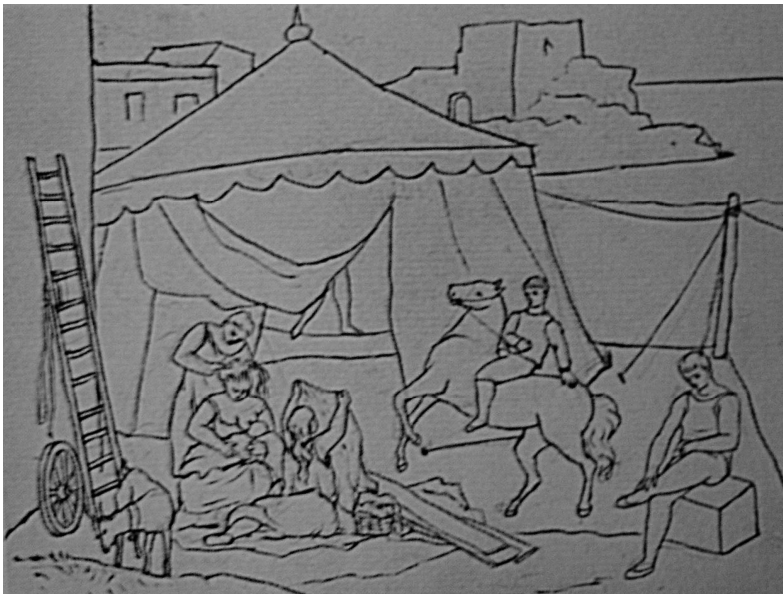


Figura 1. 1922 Circo
foráneo (boceto)



Figura 2. 1922 Circo
Foráneo

Pablo Picasso, junto con el escritor Jean Cocteau, el compositor Erik Satie y el coreógrafo y bailarín Léonide Massine, bajo la atenta mirada de Serge Diaghilev¹, crearon un ballet paradigmático que aglutinaba los descubrimientos de cada uno de ellos en sus respectivas disciplinas. Se denominó el Ballet Parade, se basaba en la tradición teatral de los Teatros forains y fue la compañía de danza de los “Ballets Russes” la encargada de realizarlo en escena. En el caso de Picasso, este encargo era su primer contacto con el teatro. El telón de fondo que pintó en Italia, donde se había trasladado con la compañía de danza, es la primera y monumental muestra de esta nueva plástica. Su contribución consistió en crear el vestuario y la decoración de la obra. Para el vestuario del equino, diseñó un caballo, casi idéntico al que usaban los payasos del circo Medrano (que Picasso solía visitar), para que se pudieran meter dos hombres en él. Se trata más bien de un armazón, con forma de caballo de color amarillo, de cara aturdida y lánguida, que era empujado por dos hombres mientras el tercer director o Manager lo montaba como podemos observar en estos dibujos preparatorios.

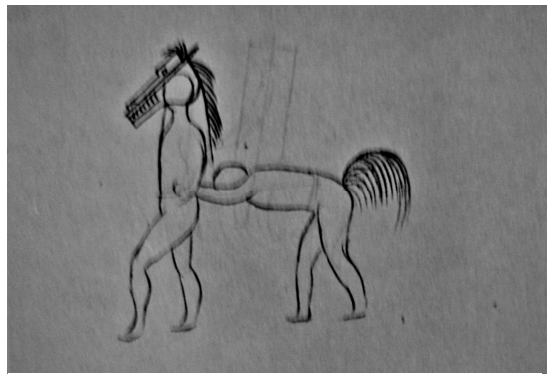


Figura 3. 1917 Estudio para los Managers

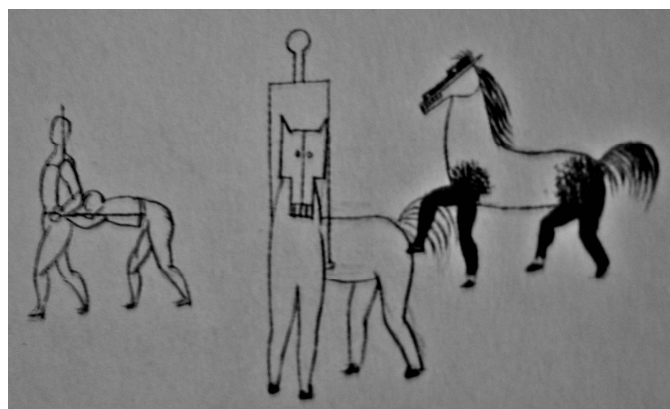


Figura 4. 1917 Estudio para los Managers

¹ (31 de marzo de 1872 - Venecia, 19 de agosto de 1929), conocido también como Serge, fue un empresario ruso fundador de los Ballets Rusos, una compañía de la que surgirían muchos bailarines y coreógrafos famosos.

El guión de la obra se basaba en un argumento bastante popular en la época. Cuatro artistas circenses, un prestidigitador chino, una niña americana y una pareja de acróbatas representan una pequeña parte de sus respectivos espectáculos con el fin de llamar la atención del público que se pasea por un bulevar parisiense frente a una barraca de feria donde se supone que tienen lugar estos espectáculos. La finalidad de “Parade” no era mostrar los espectáculos que se veían en los circos, barracas o plazas convertidas en un improvisado teatro. Conceptualmente, no era la traslación de una parada-espectáculo al teatro, sino una reflexión sobre la lejanía entre este mundo ambulante y la realidad cotidiana de la mayoría de los espectadores. Mostrando las actividades de los personajes protagonistas, sus números, doblemente fuera de su ámbito, es decir, fuera de la barraca y fuera de la calle (en el teatro), Picasso acercaba la realidad de estos personajes al espectador presentando las personas que había detrás.

“Parade” significó un revulsivo en el mundo artístico desde todos los puntos de vista, plástico, musical, narrativo y coreográfico y, por este motivo, provocó un escándalo que lo precedió en todas sus representaciones, debido a que los espectadores no estaban acostumbrados a ese tipo de representaciones tan vanguardistas de la época.

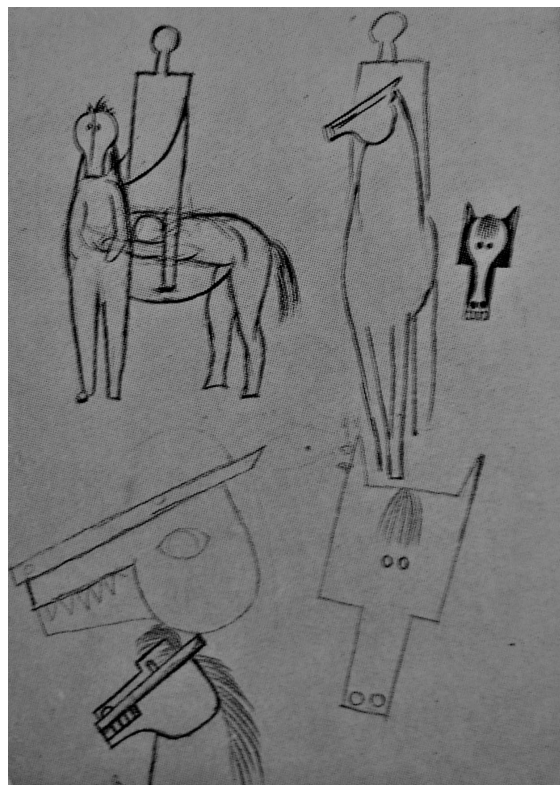


Figura 5. 1917 Estudio para los Managers

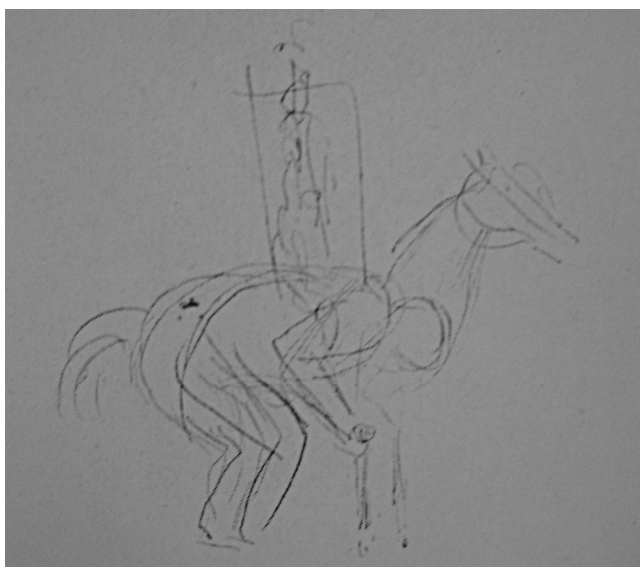


Figura 6. 1917 Estudio para los Managers

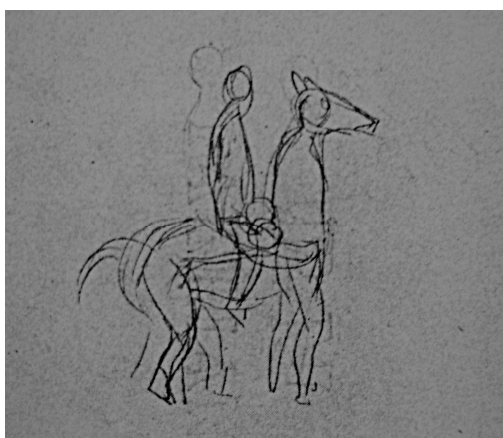


Figura 7. 1917 Estudio para los Managers

Picasso trabajará en otras obras teatrales: Pulcinella, Cuadro flamenco y Mercure. A partir de 1924, las aportaciones teatrales de Picasso son esporádicas y generalmente se reducen a prestar alguna obra ya realizada y que pudiera ceñirse al tema de la representación. Sin embargo, en 1962 Picasso realiza sus dos últimos decorados para el ballet, *L'Après-Midi d'un Faune* e *Icare*. En ninguna de estas obras de ballet, sin embargo, aparecerá un diseño de caballo como el de Parade.

V - MITOLOGÍA RELACIONADA CON EL EQUÍNO
PICASSIANO



Figura 0. 1936 Minotauro herido



Figura 00. 1947 Dos cuentos (Centauro)

Hoy en día los mitos clásicos, griegos y romanos, siguen siendo utilizados por los artistas plásticos. Muchos de los personajes de la mitología son arquetipos del comportamiento humano porque el mito ha sido y sigue siendo la cristalización de la experiencia humana. En nuestro caso Picasso ha sido influido con mucha frecuencia por los mitos clásicos: Pegaso, Centauro y Minotauro serán los animales mitológicos más representados. Será el Minotauro el que tenga, entre los mitos interpretados por Picasso, mayor trascendencia. El pintor encontrará en la figura de la bestia un modo de expresión de su propia vida y sus problemas. Pero nosotros profundizaremos más en la figura equina de Pegaso y del Centauro.

V.I - PEGASO

En la mitología griega Pegaso era un caballo alado nacido de la sangre derramada por Medusa cuando Perseo le cortó la cabeza. Es totalmente blanco y tiene dos alas que le permiten volar. Una característica de su vuelo es que cuando lo realiza, mueve las patas como si en realidad estuviera cabalgando por el aire.



Figura 1. 1901 Evocación

La primera obra de Picasso donde aparece “Pegaso” es en el cuadro “*Evocación*” (1901). En él, se visualiza un caballo blanco que va subiendo al cielo la representación de su amigo Casagemas quien se había suicidado en París mientras Picasso estaba en Madrid. El joven Casagemas no pudo soportar la idea de verse rechazado por la hermosa Germaine, una mujer casada de la que se había enamorado y que lo trataba con desdén. Aunque el caballo representado no tiene alas, vuela hacia el cielo como Pegaso. Picasso realizó esta obra en tributo a su amigo víctima del desamor.

En esta obra también se aprecia un grupo de figuras que encarnaban la vida relajada y “pecaminosa” que Picasso y sus amigos de esa época vivieron en Montmartre: el mundo de

la prostitución y la promiscuidad, grandes borracheras y excesos sexuales. Se trata de un ritual de liberación celestial con prostitutas.

La representación de Pegaso con alas, tal como lo describe la mitología griega, aparece en 1917 en los bocetos que hizo Picasso para la obra teatral *Parade*. Podemos observar en el proyecto para el telón, a una yegua blanca a la que se le han añadido unas alas por medio de un arnés. Esta yegua, en primer plano, amamantando a su potrillo, es, quizás, la primera representación femenina de Pegaso en la historia del arte. El arnés nos hace ver que Picasso representó un animal real al que al colocarle las alas, inmediatamente se transforma en el animal mitológico. No hay un juego de ambivalencias simbólicas, sino pura representación de lo real. El telón, de corte clasicista¹, puede reflejar el nuevo interés de la vanguardia artística de París por la cultura clásica latina.



Figura 2. 1917 Proyecto para el telón de *Parade*

¹ El telón de fondo se pintó en Italia bajo la influencia del arte clásico Romano que los componentes del ballet visitaron antes de diseñar todo el telón. En 1917, en plena primera Guerra Mundial, Picasso visitó Roma, Nápoles y también Pompeya,

En 1936 fecha en la que empezó la Guerra Civil Española, Picasso realiza una obra en la que el minotauro es pisoteado por un Pegaso alado en llamas. Para Picasso, Pegaso es el símbolo del sufrimiento y la ira de los acontecimientos que en España estaban sucediendo.



Figura 5. 1936 Minotauro herido

En 1937 aparece de nuevo Pegaso. Es en “Sueño y mentira de Franco” (figura 3 y 4) El gobierno republicano le hace este encargo. Se trata de una serie de aguatinas y grabados que cuentan una historia, son el antecedente inmediato del cómic moderno en donde se aprecia la representación de Franco partiendo a la guerra con su bandera, cabalga sobre su enorme pene, su asalto se agota frente a una custodia cuya hostia es una moneda de un duro. La embestida de un toro hace caer su corona, vuelve como mujer con mantilla y abanico. Lanza insectos y serpientes, no logra montar a Pegaso pero lo traspasa con su lanza, Pegaso expira a sus pies. Un caballo blanco duerme en los brazos de un hombre, solo un toro luminoso mantiene al monstruo (representación de Franco) a raya y es él quien lo destripa al transformarse en caballo.

A modo de panfleto, es una acerada sátira contra el régimen del General Franco, al que hace objeto de un grotesco escarnio. Se convierte, además, en un precedente inmediato del Guernica, ya que las últimas viñetas enlazan con la iconografía de esta pintura.

En la viñeta 8 vemos a la representación del dictador intentando derribar o cabalgar a un alado Pegaso.

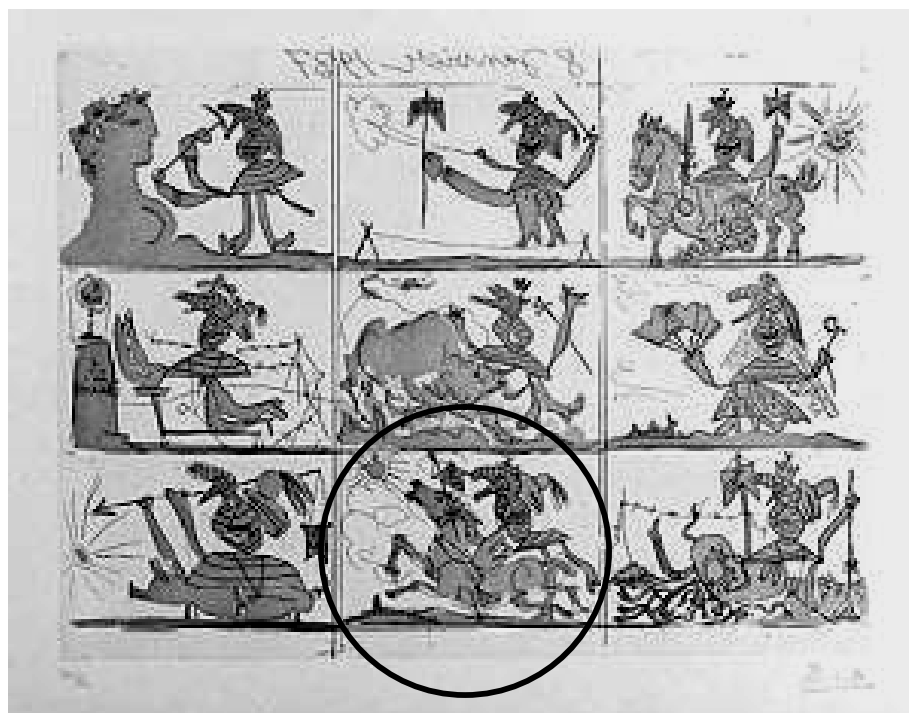


Figura 3. 1937 Sueño y mentira de Franco

En la viñeta 10 vemos como acomete de nuevo a Pegaso y se esfuerza en arrancarle una de sus alas.



Figura 4. 1937 Sueño y mentira de Franco

En 1937, Picasso lo introduce en varios bocetos de la futura obra “Guernica”. El caballo está íntimamente relacionado con el toro y el caballito alado es el que monta al toro y le cabalga solemnemente.¹ En otro boceto (figura 7), de la herida del caballo moribundo vuela un pequeño Pegaso hacia los cielos. Como el alma que se escapa hacia otro cuerpo. Es el alma del caballo condenado al sufrimiento y al colapso. Es aquel que acabará transformándose en un pájaro en el cuadro final.



Figura 6. 1937 Estudio Guernica II

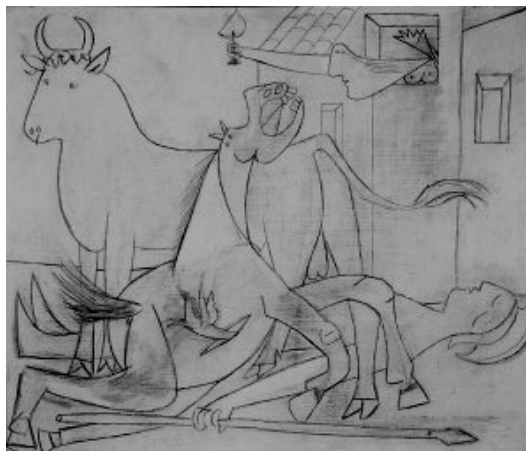


Figura 7. 1937 Estudio Guernica IV

El 25 de junio de 1951 se inauguró en Vence una capilla decorada por Matisse. Esto impulsa a Picasso, por su rivalidad² con Matisse, a pensar en el templo de la capilla del siglo XV de Vallauris como posible espacio para decorar. En 1952 Picasso empieza a hacer las dos pinturas para la Capilla laica de la Paz en Vallauris prueba irrefutable de su

¹ De la Puente, Joaquín. *EL GUERNICA HISTORIA DE UN CUADRO*. Silex 1983, pág 87.

² “Nadie ha mirado la pintura de Matisse con más detenimiento que yo, y nadie ha examinado mis cuadros con más detalle que Matisse”, se jactó en cierta ocasión Pablo Picasso. “Y, sin embargo, nadie se esforzó en parecerse menos a Picasso que Matisse, y viceversa”, puntualiza el historiador del arte Leo Steinberg.

preocupación por el fin de la violencia y el asentamiento de una paz mundial. En la parte de la capilla dedicada a “La paz,”¹ podemos apreciar que existe una estrecha relación con la pintura de Matisse “La tristeza del rey” (Figura 8)



Figura 8. 1952 La Tristeza del Rey (Matisse)

Recupera, una vez más, algunos de los personajes de su producción anterior, como el Pegaso que aparece en el telón de *Parade*. Encontramos a ese Pegaso trabajando, enarbolando sus atributos viriles símbolos de fecundidad.



Figura 9. 1953 La Paz (boceto preparatorio)

¹ Picasso emprende en 1952 la realización de los grandes paneles titulados *La Guerra* y *La Paz*, que en 1954 serán instalados en la capilla del castillo de Vallauris y que tienen un extenso trabajo preparatorio.



Figura 10. 1953 La Paz

Es entre 1970 y 1972 cuando realiza dos de sus últimas obras en las que la figura de Pegaso reaparece.

En la primera (Figura 11) un caballito alado lleva a su amazona con las piernas abiertas, presta a ser penetrada por su compañero fiel que es Picasso al que le gusta observar la escena una y otra vez. El artista se recrea en el significado erótico.



Figura 11. 1970 Suite 156 L35

En la segunda (Figura 12) es muy relevante el significado. A Picasso le quedaban pocos meses de vida, y sabiendo esa circunstancia nos muestra a un joven niño llevándose al caballo alado y alejándose de su amada Jacqueline. Picasso se estaba preparando para su último viaje, esta vez sin retorno, su viaje hacia la muerte. Pegaso va a ser su cabalgadura hacia los cielos como lo fue de su amigo Casagemans a principios de siglo en el cuadro *Evocación*.



Figura 12. 1972 Caballo llevado por niño

V.II - CENTAURO

“Es extraño, en París nunca dibujo Faunos, Centauros o Héroes míticos como estos; siempre parece que residen aquí, en Antibes” Picasso

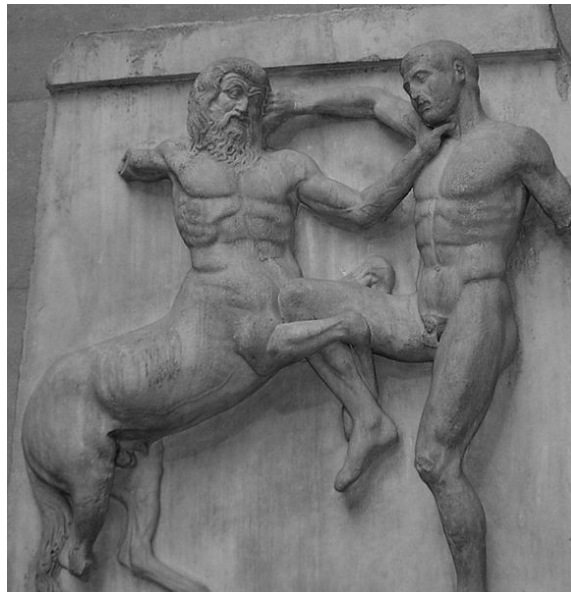


Figura 1. Centauro y hombre (detalle del Partenón)

Según la mitología griega, los centauros eran una raza de seres con el torso y la cabeza de humano y el cuerpo de caballo. Vivían en las montañas de Tesalia y eran hijos de Ixión y Nefele. Los centauros fueron muy conocidos por la lucha que mantuvieron con los lapitas, provocada por el intento de raptar a Hipodamía el día de su boda con Piritoo, rey de los lapitas y también hijo de Ixión. La disputa entre estos primos fue una metáfora del conflicto entre los bajos instintos y el comportamiento civilizado en la humanidad. Las escenas de la batalla entre los lapitas y los centauros fueron esculpidas en bajorrelieves en el friso del Partenón, que estaba dedicado a la diosa Atenea.



Figura 2. Centauro y hombre (detalle del Partenón)

Los centauros representan la lucha entre la civilización y el barbarismo. La creencia general de la forma de ser y actuar de los centauros era la de seres salvajes, sin leyes ni hospitalidad, esclavos de las pasiones animales. Tres excepciones a estas reglas eran Folo, Quirón y Nesso siendo centauros sabios y amables. Los centauros llegan a servir para una metáfora mística cristiana: el centauro sagitario dedicado a la caza de las almas para su salvación eterna, que se representa en la escultura románica, simboliza al propio Cristo.¹

La relación de Picasso con este ser mitológico data desde sus inicios como dibujante. A la edad de catorce años representó su primer Centauro con un estilo que podemos calificar como academicista.



Figura 3. 1895 Centauro y hombre

¹ Revilla, Federico. *DICCIONARIO DE ICONOGRAFÍA Y SIMBOLOGÍA*, Ediciones Cátedra, S. A. 1999. Pág101.

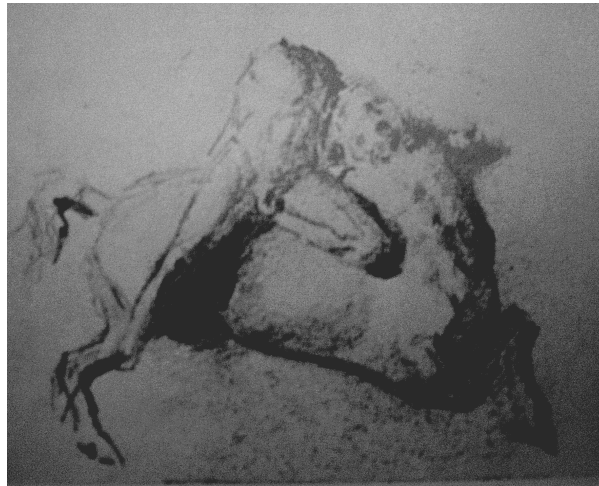


Figura 4. 1895 Tronco y extremidades
(Centauro)

Años después, en 1920, dibujó de nuevo al centauro Nesso, esta vez raptando a la prometida de Heracles, Deyanira para violarla. Este dibujo representa una escena de la mitología en la que posteriormente Heracles persiguió al ofensor y consigue atravesarle con una flecha. Nesso convenció a la joven que recogiese su sangre y se sirviera de ella, empapando una túnica, como filtro de amor para su esposo. Cuando Hércules se puso la túnica, esta se pegó a su cuerpo, produciéndole atroces quemaduras que llevaron al héroe al suicidio. La representación del rapto ya sea por el centauro o por el caballero está muy presente en la obra de Picasso. El caballo blanco aparece continuamente en estas obras. El pintor malagueño sigue muy de cerca la descripción de Ovidio, pero no tiene presentes estos temas tal como los trataron los artistas del mundo antiguo. Picasso ha leído muy atentamente *Las metamorfosis de Ovidio* y ha elegido de cada leyenda el momento que cree cumbre ateniéndose en general a los datos del poeta.



Figura 5. 1920 Nesso y Deyanira



Figura 6. 1920 El rapto

Volviendo al centauro en 1920 podemos apreciar una obra magnífica realizada a un solo trazo sin levantar la mano del papel como vimos en el capítulo dedicado al circo. El centauro se ha convertido en domador con su látigo.

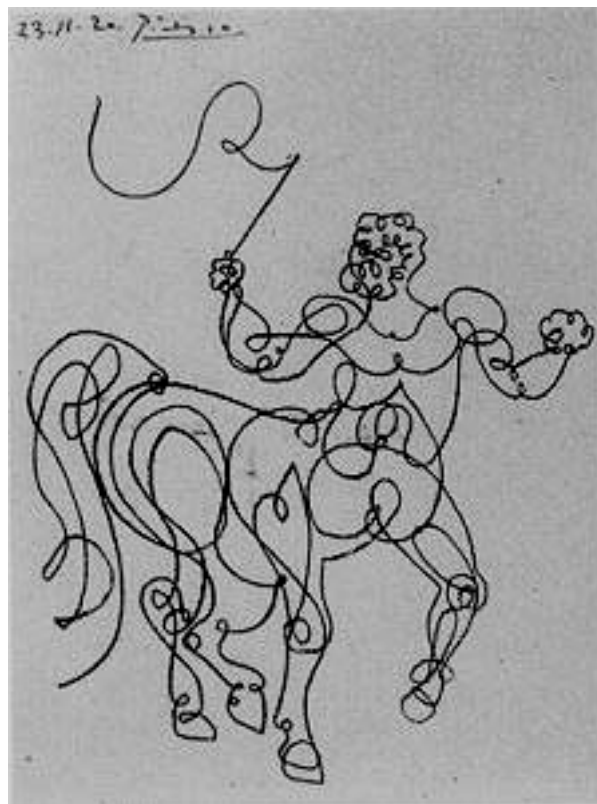


Figura 7. 1920 Centauro un solo trazo

En 1946 Picasso vuelve a retomar al centauro. Es el ambiente feliz de los veranos en Antibes junto a su compañera Françoise Gilot. El contacto con el Mediterráneo que había perdido desde que vivía en París hizo aflorar en Picasso una nueva dimensión poblada por

personajes mitológicos. Y las escenas paganas se convierten en los auténticos protagonistas de sus obras. Picasso vive una nueva metamorfosis: de la mitología toma al centauro y se convierte en él. Olvida al minotauro de los años treinta y se convierte en mitad caballo y mitad hombre en los años cuarenta. El centauro y la ninfa se aman, juegan con las olas, escuchan el sonido de las flautas de los faunos... Son momentos de ternura, pasión y amor del pintor Picasso con Françoise del que nacería su hijo Claude en 1947. Se aprecia la alegría del nuevo helenismo. Picasso ve a los centauros como una liberación sexual cotidiana de su propia vitalidad.



Figura 8. 1947 Centauro y mujer

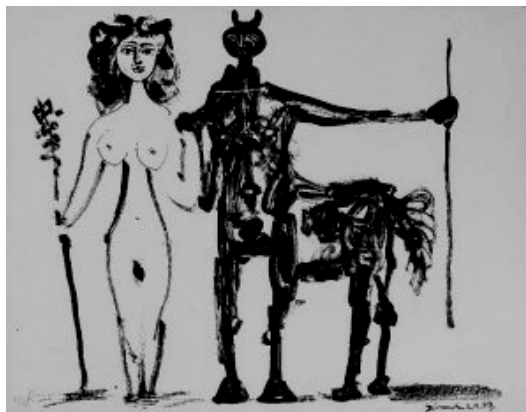


Figura 9. 1947 Centauro y mujer

El estilo es clásico, lineal y flexible, con forma sólidamente disciplinada, verdadera escenografía de la línea y la mancha. Marcan el principio del intento del artista por crear una nueva y verdadera Mitología para su uso propio, para su uso diario y familiar, intercalando los personajes mitológicos en él y su compañera.

Otro de los trabajos sobre el centauro que Picasso realizó, basado en los Cuentos de Ramón Reventós es el titulado “Los diversos oficios del centauro” (1947). Trata sobre el último de los centauros que acaba de nacer en un establo del Pireo. Se ven tres oficios que encarnan al centauro; picador, caballo y maestro de escuela.

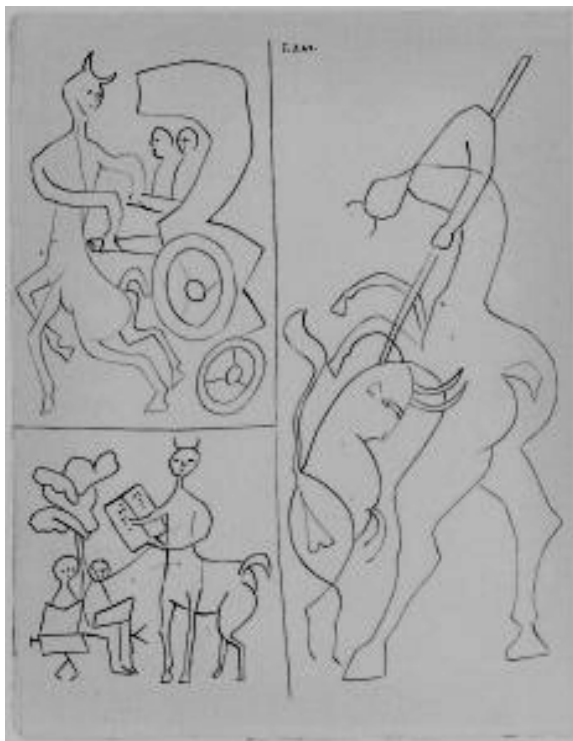


Figura 10. 1947 Los diversos oficios del Centauro

El artista vuelve a la naturaleza, a los mitos de la antigüedad, faunos, sátiros y centauros, todo ello sobre soportes poco habituales, ya que esta etapa coincide con el fin de la Segunda Guerra Mundial y la escasez de materiales se hacía patente.

Picasso también se sirve de la escultura para recrear la imagen del centauro, usando para ello diferentes materiales¹.

¹ Como fibrocemento, contrachapado, lienzo reutilizado, madera, papel, ripolin, carboncillo y grafito. De entre ellos destaca el ripolin, una pintura vinílica de tipo industrial que comenzó a comercializarse en Francia hacia 1890.

Tanto en bronce, piedra, oro o terracota Picasso siguió explorando el mundo del centauro como lo hiciera años atrás con el minotauro. Los diferentes materiales le sirvieron para ir creando centauros con su propio estilo artístico



Figura 11. 1948 centauro



Figura 12. 1950 Centauro



Figura 13. 1961 Centauro fálico

La obra del centauro fálico realizada en oro (figura 13), posiblemente sea la última representación del ser mitológico realizado por Picasso. Teniendo en cuenta los continuos cambios en materiales, temáticas y personajes en su carrera, probablemente abandonaría al centauro por estar estrechamente relacionado con su antigua compañera Françoise. Picasso “mataría” esa representación en sus obras.

VI - LAS GUERRAS EN LA OBRA EQUINA

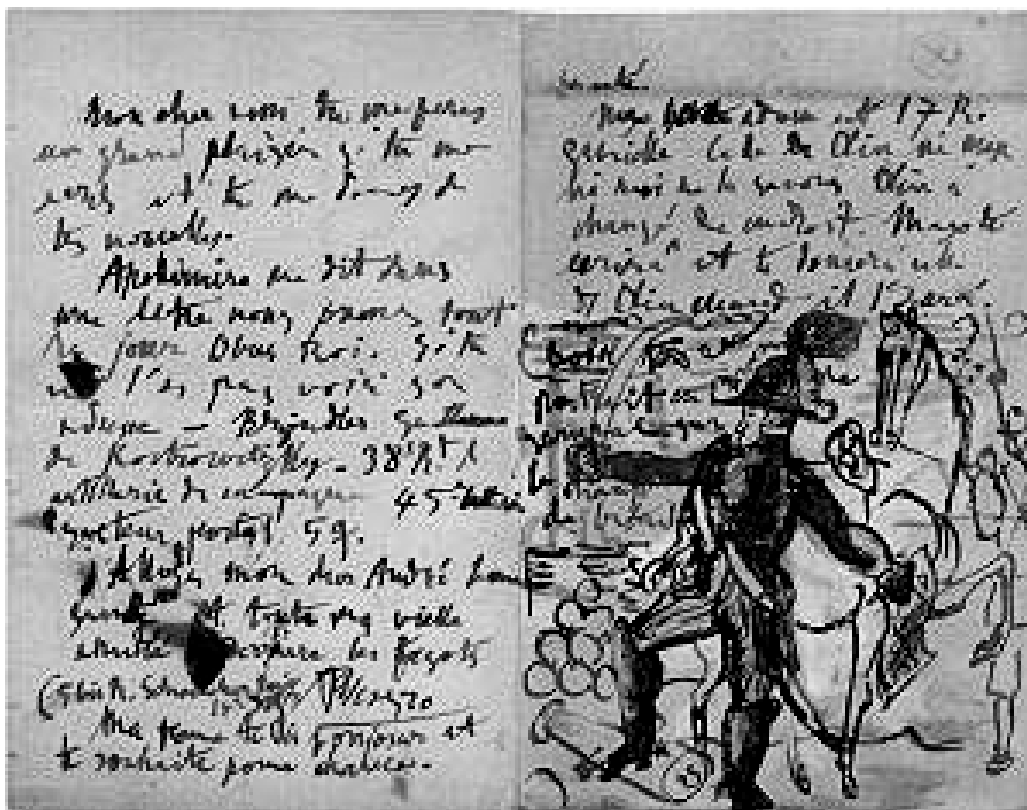


Figura 0. 1915 Vive la France

“Las guerras no son sino un medio de dar publicidad a las cosas que ya se han conseguido, un cambio total que se ha producido. La gente ya no piensa como pensaba antes pero nadie lo sabe, nadie lo reconoce, en realidad nadie lo sabe salvo los creadores”¹.

¹ Stein, Gertrude. *PICASSO*. La Esfera de los Libros, S.L., 2002, pág. 75

Durante las décadas llamadas de entreguerras (entre la primera y segunda guerra mundial), daba la impresión de que Picasso no tomaba en serio la política. Es sólo a partir de la guerra civil española, cuando, a través de sus obras, se involucra y expresa su rechazo a ese conflicto fratricida. Pero lo hace no de una manera belicista, empuñando un fusil, sino a su manera, usando como arma lo que el sabe hacer mejor que nadie: la pintura. Veamos de qué manera aparece representado el caballo en algunas de estas obras.



Figura 1. 1936 Minotauro herido



Figura 2. 1936 Minotauro herido

No es que antes de la Guerra Civil española y de la Segunda Guerra Mundial el artista fuera apolítico, pero fue a partir de entonces, cuando Picasso tuvo una posición pública más claramente antimilitarista. A lo largo de su carrera manifestó su apoyo a quien luchaba por defender la libertad. Ante el clima que se origina a raíz del estallido de La Guerra Civil española. Entre el 6 y 10 de mayo de 1936¹ realiza un grupo de obras en las que se muestra una figura femenina a caballo (una rejoneadora) que intenta clavar una lanza sobre el dorso del minotauro “Minotauro herido” (1936). Esta escena se representa entre el coso taurino y el mar. En la siguiente (figura 2), el minotauro es traspasado por la lanza, el verdugo no es una mujer sino un caballo de alas flameantes en clara alusión al mítico Pegaso símbolo de la inmortalidad. La posición de la cabeza del caballo vuelta hacia atrás y la boca abierta, junto al lanzazo que tiene el minotauro, nos recuerda al “Guernica”. El 28 de mayo de 1936 hace una aguada (figura 3) en la que un hombre con cabeza de águila esgrime el cadáver de un minotauro vestido con traje de arlequín. Detrás, caminando, se puede apreciar un hombre con cuerpo de caballo a efecto de centauro y a su vez coronado con flores.

¹ La guerra civil española, comenzada el 18 de Julio de 1.936, que enfrentará al gobierno de la República, democráticamente elegido, con el ejército rebelde del General Franco, sublevado contra el poder legítimo.

Picasso quiere simbolizar los enfrentamientos políticos que se están sucediendo tanto en Francia como en España. El compromiso político de Picasso con los ideales de izquierdas va en aumento y realiza el “Telón del 14 de julio¹” por la victoria del Frente Popular². Picasso resalta el enfrentamiento de las gigantescas parejas de hombres con los puños en alto y la de los monstruos, la esperanza y la angustia, la vida contra la muerte.



Figura 3. 1936 Escena telón 14 de Julio

Ya metido en plena guerra Picasso realiza su obra “Sueño y mentira de Franco” (1937)³ (Figuras 4 y 5) en ella utiliza como esquema compositivo la estructura narrativa en viñetas, hace alusión a los tebeos de tradición popular llamados “Romances de Ciegos” que se relacionan directamente con las 6 tiras en óleo que Goya había realizado en 1808 tituladas “La captura del bandido maragato.”

¹ Obra clave referida a su compromiso político. Picasso realiza una variación de un célebre tema antiguo “Patroclo en los brazos de Menéalo.” Picasso decide agrandar un pequeño gouache resaltado con tinta china, pintado el 28 de mayo de 1936 y que pertenecía a la serie de las Minotauromaquias (Museo Picasso, París). Representa a Minotauro muerto, vestido de arlequín, sostenido por un gigante alado con cabeza de águila; un hombre corpulento, cubierto con una piel de caballo

² En julio de 1936, Franco rechazó los resultados de las elecciones que cinco meses antes habían llevado al poder a una coalición republicana y lanzó una rebelión militar para derrocarlo.

³ Citada en el capítulo dedicado a Pegaso.

Captura del bandido maragato



La obra es una acerada sátira contra el régimen del general Franco, la componen 18 viñetas, en la primera de ellas se representa a Franco cabalgando sobre un caballo sonriendo al que se le escapa el mondongo de sus tripas. En la viñeta 12, un hombre y un caballo se enlazan en un mutuo abrazo. En la viñeta 14, el toro ha abierto en canal, el engendro, aquí metamorfoseado en mala bestia cuadrúpeda.

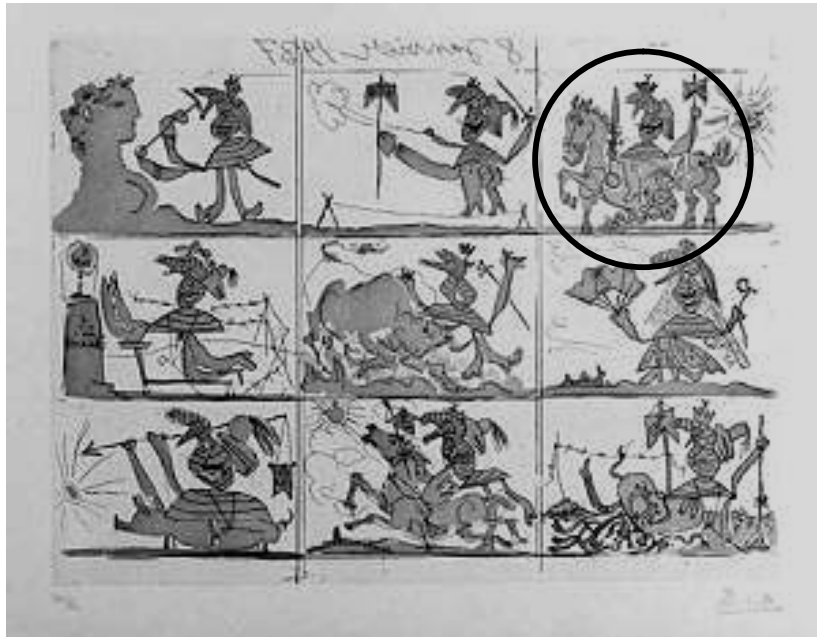


Figura 4. 1937 Sueño y mentira de Franco

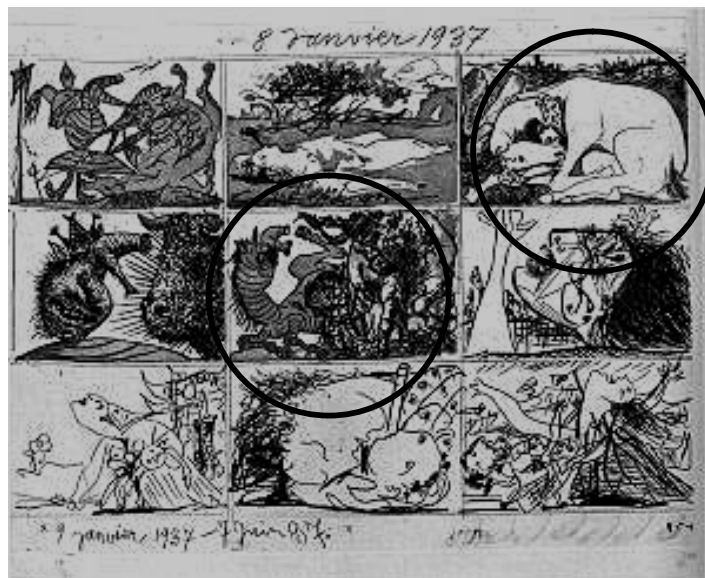


Figura 5. 1937 Sueño y mentira de Franco

Con la Guerra Civil avanzada, el gobierno de La República Española le hace a Picasso dos encargos (Sueño y mentira de Franco y Guernica) con destino a su pabellón en La Exposición Internacional de París, cuya inauguración estaba prevista para julio de 1937. El artista había pensado originariamente dedicar la composición al lamento en muerte del torero Joselito. El pintor de Málaga había comenzado a pintar el final en la arena, cuando el gobierno de la república española le ofreció 300.000 pesetas (Provenientes de Stalin a través del Komintern) por una obra para exponer en París. La tela, pues, habría sido modificada para adaptarla al lucrativo encargo, dándole el nuevo nombre de Guernica: quedaron, no obstante, el toro y el caballo del picador, que herido, relincha al cielo.

Para la realización del caballo, Picasso recupera y se inspira en obras suyas anteriores. El dibujo del caballo más parecido al del Guernica lo realizó en 1917 titulado “Caballo destripado¹”. En este dibujo se puede apreciar la gran similitud de forma y contenido entre ambos, lo que da a entender que el caballo del Guernica es un caballo de picador destripado con la cabeza levantada para potenciar el dolor y el sufrimiento de la guerra civil española y a la vez es una víctima mas de la hecatombe de España.

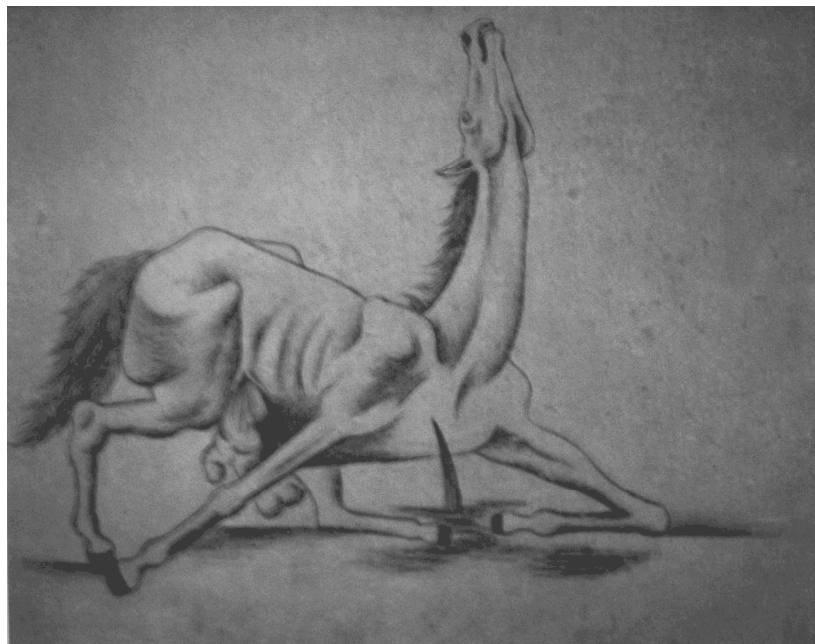


Figura 6. 1917 Caballo destripado

¹ Ver capítulo III La Tauromaquia Picassiana.

Para la realización del Guernica el maestro andaluz dedica gran parte del tiempo al estudio de obras y artistas que le puedan inspirar y servir de referente, entre ellas esta la obra de Rubens conocida como “Los Horrores de la Guerra” (figura 7), también se encuentran similitudes e influencias en el frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia, el que contiene la escena de la batalla entre Lapitas y Centauros.¹



Figura 7. 1637 Los Horrores de la guerra (Rubens)

La citada anteriormente pintura de Rubens, relata visualmente un período de la historia de Europa de graves conflictos, es la llamada Guerra de los Treinta años que dividió a Europa por ideologías tanto religiosas como políticas en función de configurar otra distribución del poder. No deja de ser un claro tratado visual del "jinete apocalíptico", de la guerra, de Marte, que define la violencia y sus consecuencias: la peste, el hambre y la muerte. Como podemos apreciar, son interesantes las coincidencias que nos llevan a considerar la huella de Rubens en el planteamiento de Picasso. El toro, animal que entraña la idea de fortaleza y muy común en la cultura mediterránea, fue imagen de Marte. Hacia el bóvido se dirige Venus con una lámpara en su mano y entre ellos se dispone un caballo, imagen del pueblo, con su cuerpo abierto, herido por la violencia, del que sale una oca, ave que vuela hacia las alturas, hacia la luz. En la antigüedad clásica fue común considerar el caballo la imagen que porta las almas a otros niveles. Solían matar al caballo y liberar una

¹ Calvo Serraller, Francisco. *EL GUERNICA DE PICASSO*. Tf. Editores 1999.pág23.

oca como referencia al espíritu del difunto que el sacrificado animal debería dirigir por los tortuosos caminos de ultratumba. Es Marte, el toro, quien produce el horror y la desgracia en el caballo, en el hombre libre, al ser investido por las furias infernales que consiguen la victoria de la violencia frente al amor del animal agonizante y desventrado.

La postura de Picasso era inflexible en su obra como afirma Juan Antonio Gaya Nuño, el toro representaría a la agresión nazi, y el caballo haría el papel de su víctima. No había más explicaciones, y el concepto databa desde los tiempos de las antiguas corridas en las que el caballo estaba inevitablemente destinado a morir...¹

En una entrevista realizada por Jerome Seckler a Pablo Picasso que se publicó en el "New Masses" el 13 de Marzo de 1945 Picasso comenta:

...Le hablé de lo que representaban el toro, el caballo, las manos con las antorchas, etcétera, así como el origen de los símbolos en la mitología española. Mientras yo me explayaba, él asentía con la cabeza. -Sí-, el toro ahí representa la brutalidad; el caballo, al pueblo -confirmó-. En esos casos he recurrido al simbolismo, pero no en los otros... Mi trabajo no es simbólico² -me respondió-. Sólo el *Guernica* lo es, pero en ese caso se trata de una alegoría. Por eso recurrí al caballo, al toro y demás...³

"Yo no digo todo pero pinto todo"

Picasso



Figura 8. 1937 Guernica

¹ Gaya Nuño, Juan Antonio. Picasso Edición especial. Colección libro film.

² Picasso da a entender que casi toda su obra no tiene un significado simbólico, únicamente es un significado real, propio del día a día del artista.

³ <http://groups.msn.com/arasmagna/entrevistaapicasso.msnw>

Picasso realizó numerosos bocetos para pintar Guernica. Entre ellos encontramos los primeros bocetos de caballos del cuadro, estos, hacen referencia a dibujos infantiles, lo podemos apreciar, por ejemplo, en estos bocetos (figura 9 y 10).

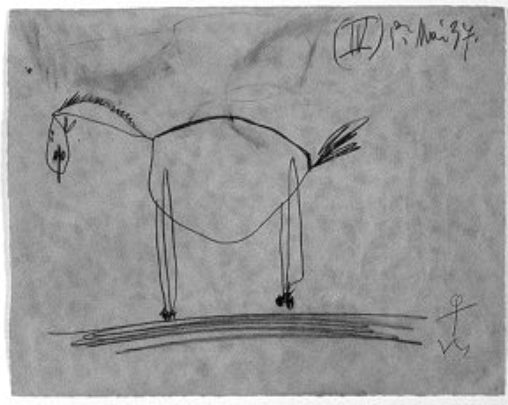


Figura 9. 1937 Estudio para Guernica



Figura 10. 1937 Estudio para Guernica

Reflejan el sufrimiento del caballo, convirtiéndolo en obsesión para Picasso, que acabará siendo la imagen central del cuadro. El equino aparece en escena gritando en un gran relincho, hocico desencajado de dolor. El caballo es víctima pasiva de las corridas de toros. Encarna sufrimiento y la laceración de un cuerpo desgarrado que ocupa el centro de la composición. La piel del caballo son cortas líneas paralelas que le sirven para dinamizar el centro del cuadro. Animal espasmódico, monstruo enloquecido de dolor, hocico abierto, grito de angustia, crin erizada en cuchillos al viento que tuerce el cuello como en la obra del

británico George Stubbs “Caballo atacado por un león,” o en la del francés Delacroix en “Tigre atacando a un caballo.”



Figura 11. 1770 Caballo atacado por un león
(George Stubbs)



Figura 12. Tigre atacando a un caballo
(Delacroix)

El lenguaje simbólico de la obra *Guernica* fue conscientemente particularizado en la relación con la lidia:

Caballo: Pueblo sufriente

Toro: Pueblo triunfante

Es la lanza de madera del picador, que finaliza en una pica, la que fatiga a la bestia. Es la espada corta, estoque, con la que el matador da la estocada. Es la puntilla, con la que el

toro es golpeado a muerte, idéntica al puñal con el que el toro blanco de Mitra¹ es degollado y el caballo blanco es alanceado. Picasso hizo solo 24 bocetos preparatorios para la obra *Guernica*, realizados entre el 1 de mayo y el 4 junio de 1937. De ellos, veintitrés son dibujos sobre papel realizados con diversas técnicas (grafito, gouache, pastel, tinta a pluma y pincel) y una pintura al óleo.

En el caso del caballo, hablamos de un animal atormentado. El propio autor dijo que este animal era el símbolo del pueblo. Se sitúa en la parte central del cuadro. Es un caballo moribundo que agoniza. Lleva clavada una pica en el lomo y entre sus patas aparece el cadáver de un guerrero desmembrado que aun sujeta una espada rota. Su lengua es como un puñal o un fragmento de cristal que simboliza el grito de terror y dolor del animal. El caballo puede tratarse de una yegua, por el corte (rombo vertical) en forma de vagina en el costado, y también puede tratarse de la España herida por el fascismo, es la víctima del cuadro, la herradura del caballo está al revés del casco, como símbolo de mala suerte.



Figura 13. 1937 Estudio para *Guernica*
(caballo)

¹ Se denomina mitraísmo a una religión mística surgida en la época helenística (probablemente en el siglo II adC) en el Mediterráneo oriental, desde donde se difundió en los siglos posteriores a todo el Imperio Romano. Alcanzó su máxima difusión en los siglos III y IV dC, época en que se convirtió en una fuerte competidora del cristianismo. Tuvo especial implantación entre los soldados romanos. La práctica del mitraísmo, como la de todas las religiones paganas, fue declarada ilegal en el año 391 por el emperador Teodosio. La imagen central del mitraísmo es la tauroctonía, o Mitra Tauróctonos, que representa el sacrificio ritual por Mitra del toro sagrado. Esta representación tiene elementos iconográficos fijos: Mitra aparece tocado con un gorro frigio y mira a su víctima con compasión; en muchas representaciones, la cabeza de Mitra al tiempo del sacrificio del toro se gira hacia atrás como si cumplierse la inmolación a disgusto. Inclinado sobre el toro, lo degüella con un cuchillo sacrificial; de la herida del toro mana grano. El 25 de diciembre (coincidiendo aproximadamente con el solsticio de invierno) se conmemoraba el nacimiento de Mitra. También eran sagrados los días 16 de cada mes. Los adeptos de Mitra santificaban también el domingo, día del Sol.



Figura 14. 1937 Estudio para Guernica VI

La primera impresión que el cuadro produjo a los visitantes del pabellón Español fue de rechazo ante una obra que no entendían ni por su contenido ni por su formato. El público europeo le daba la espalda, porque el tema era sangriento y Europa se encontraba en vísperas de un desastre mundial; ante este malestar general, el pintor guipuzcoano Julián Tellaeché Aldasoro y un puñado de políticos también vascos pidieron que se sustituyera el cuadro por otro de Aurelio Arteta, un tríptico sobre la guerra civil.¹ La decisión final del gobierno fue la de mantener la obra de Picasso en el pabellón. Para llevar las figuras tan grandes al lienzo las recortaba en papel y luego las llevaba al cuadro; este sistema de transposición de dibujos no lo había inventado él, es la técnica que se usa para dibujar frescos.

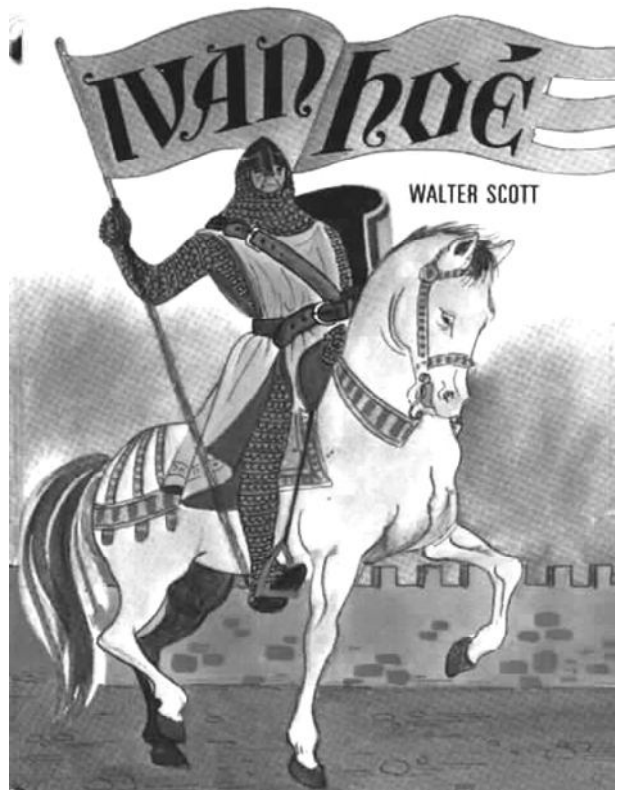


Figura 15. 1937 Estudio para Guernica (caballo)

¹ Según Joaquín de la Puente, p. 80 de su libro *Guernica*.

El final de la Guerra Civil Española, la muerte de su madre y el estallido de la Segunda Guerra Mundial provocan en el artista un estado de inquietud y tensión. Todas estas experiencias hacen que Picasso adopte una posición política comprometida al afiliarse al Partido Comunista Francés en 1944. Cuando el 1º de septiembre de 1944 las tropas alemanas de Hitler invaden Polonia, Picasso realiza unos dibujos de caballos requisados por el gobierno Francés para la guerra inminente con Alemania. Estos caballos son los que el artista se ha ido cruzando en la carretera en sus viajes continuos de Royan a París. Las pobres bestias sienten instintivamente lo que les espera.¹ Durante la II Guerra Mundial no se movió de Francia, siguiendo pintando en Royan.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Picasso se instala en el sur de Francia. El 25 de junio de 1950, las tropas de Corea del Norte franqueaban el paralelo 38 y ocupaban Seúl; el 27, el Presidente de Estados Unidos Truman, enviaba tropas para apoyar a Corea del sur, inmediatamente los comunistas lanzaban por todo el mundo una campaña contra la agresión norteamericana. Picasso como comunista no iba a ser menos y el 12 de enero 1951 tras la muerte de Paul Eluard (amigo de Picasso) dibuja *Caballero con armadura* en el que aparece un caballo engualdrapado haciendo referencias a un



escrito de Eluard: “*Han desenterrado el caballo del caballero de la edad media*”² y al peligro de una nueva guerra lejana: la Guerra de Corea.³ Picasso utiliza la ironía para hacer unas litografías como la del “Caballero con Paje”, “La partida del Caballero” y el lienzo “Juego de Pajes”. En estas siguientes obras (figuras 16, 17 y 18) observamos al caballo

¹ Cabane, Pierre. EL SIGLO DE PICASSO, La Guerra. Pág68.

² Parmelin, Hélène. PICASSO EN EL RUEDO. Editorial Plaza y Janes, S.A. 1961. Pág25.

³ La derrota del Japón imperialista, la entrada del Ejército Soviético en el Noroeste de China y su llegada a las fronteras de Corea facilitaron la heroica lucha del pueblo coreano por la independencia nacional, que venía librando desde hacía varios decenios. Se abrieron perspectivas para llevar a cabo transformaciones sociales apremiantes en ese país. Sin embargo, los círculos gobernantes de los EEUU. Se apresuraron a ocupar el lugar del militarismo nipón derrotado, asentando sus reales en Corea del Sur

enjaezado y vestido a la usanza medieval, llevando gualdrapas de hierro, presto a la batalla, como los tanques Americanos que estaban en Corea en ese momento. El antecedente para que Picasso dibujara estos caballeros y caballos medievales lo tuvo en un cómic de la época publicado por L'Humanite con el tema del celebre Ivanhoe¹ dibujado por Otello Scarpelli en la década de los sesenta.



Figura 16. 1951 Caballo y caballero con armadura



Figura 17. 1951 El caballero y el paje

¹ Cabane, Pierre. EL SIGLO DE PICASSO, La Guerra. Pág271. Ivanhoe es la más conocida de las novelas de Walter Scott. Esta ambientada en Inglaterra, durante la época medieval. Su protagonista es Wilfred de Ivanhoe, un joven y valeroso caballero. Ivanhoe entra en un torneo de caballeros y oculta su identidad haciéndose llamar "Caballero Desheredado."



Figura 18. 1951 Juego de pajes

El tema bélico vuelve a aparecer en la obra del artista en 1953, en esa fecha, realizó un mural en la capilla de Vence dedicado a la guerra. La composición de “La Guerra”, presenta una frenética sucesión de escenas destructoras que se paran en seco ante un personaje apacible y firme que esgrime un escudo en el que hay inscrita una paloma. La guerra es representada como un carro de entierro, imagen grotesca de esa doble tragedia que son la guerra y la muerte, íntimamente ligadas la una a la otra. Se puede apreciar a las mulas¹ que tiran del carro funerario que van pisoteando libros, estos son los símbolos de la civilización y la cultura².



Figura 19. 1953 La Guerra

¹ Ver capítulo VIII dedicado a diversas facetas artísticas del equino Picasiano. VIII. IV Asnos mulos y burros.

² Cabane, Pierre. EL SIGLO DE PICASSO, La Guerra. Pág280.

El periodo Picassiano de 1954 a 1963 está presidido por el recuerdo de la pintura del pasado, por la remembranza de sus propias fuentes pictóricas y de la de algunos de sus contemporáneos. Es en este periodo donde Picasso analiza, descompone y compone obras maestras de otros pintores como Delacroix, Velázquez y Manet. Las cuatro series más importantes de esta época están inspiradas en *Las mujeres de Argel*, *Las Meninas*, *El almuerzo campestre* y *El rapto de las Sabinas*. Es a finales de 1961 cuando una vez más, la paz mundial se ve amenazada por la antigua Unión Soviética que intentó llevar a Cuba misiles. Picasso nunca perdonó a los Estados Unidos la guerra contra España de 1898 que tuvo como consecuencia la pérdida de Cuba. Aquí pasa a un tema de batalla y furia reflejado en los bocetos y más tarde en los cuadros de las variaciones sobre El Rapto de las Sabinas de David¹ y La Masacre de los Inocentes de Poussin². En estas variaciones se aprecia a las figuras sufriendo una brutalidad y dolor más intenso que en los originales. Se incrementa el acento emotivo.



Figura 20. 1628/29 La masacre de los inocentes (Poussin)

¹ Jacques-Louis David (30 de agosto de 1748 - 29 de diciembre de 1825) fue un pintor francés de bastante influencia en el estilo neoclásico. Buscó la inspiración en los modelos escultóricos y mitológicos griegos, basándose en su austeridad y severidad.

² Nicolas Poussin (Les Andelys, Normandía, 15 de junio de 1594 - Roma, 19 de noviembre de 1665) fue un pintor francés, uno de los más destacados de la escuela clasicista. Poussin fue el fundador y gran practicante de la pintura clásica francesa del siglo XVII. Su obra simboliza las virtudes de la claridad, la lógica y el orden.



Figura 21. 1799 El rapto de las Sabinas (David)

En El Rapto de las Sabinas, el artista se pone a trabajar sobre el tema realizando bocetos y bocetos que formarán los dos cuadernos entre octubre y noviembre de 1962, que aclaran el trabajo sobre la guerra y violencia de la antigua leyenda romana del rapto de las Sabinas¹. Es un testimonio sobre su preocupación por la política del momento, coincidiendo con la crisis de los misiles de Cuba que amenazaban con hacer estallar una guerra entre Estados Unidos y la antigua Unión Soviética. A la vez describe las energías mortíferas de la guerra en la vida animal. Por ser dócil a su jinete, el caballo en general otorga a éste una neta superioridad sobre los demás hombres: situación físicamente “por encima de” ellos y capacidad para la acción bélica. Durante la Edad Media, la posesión de un caballo fue uno de los principales indicios de superioridad: de ahí procede la noción de caballero, hombre superior también moralmente.² Las leyendas centroeuropeas que atribuyen al caballo determinadas acciones sobre el sexo de las mujeres o bien la función del mismo en los mitos de rapto y violación; el caballo proporcionaba en aquellos casos celeridad a la acción de fuga...³

¹ El Rapto de las sabinas según la leyenda, en la Roma de los primeros tiempos la población era eminentemente masculina. Para solucionar esto Rómulo, su fundador y primer rey, organizó unas pruebas deportivas en honor del dios Neptuno a las que invitó a los pueblos vecinos. Acudieron varios de ellos, pero los de una población, la Sabinia, fueron especialmente voluntariosos y acudieron a Roma con sus mujeres e hijos y precedidos por su rey. Comenzó el espectáculo de los juegos y, a una señal, cada romano raptó a una mujer, y luego echaron a los hombres. Los romanos intentaron aplacar a las mujeres convenciéndolas de que sólo lo hicieron porque querían que fuesen sus esposas, y que ellas no podían menos que sentirse orgullosas de pasar a formar parte de un pueblo que había sido elegido por los dioses. Los sabinos, enfadados por el doble ultraje de traición y de rapto de sus mujeres, atacaron a los romanos, a los que fueron acorralando en el Capitolio. Cuando se iban a enfrentar en lo que parecía ser la batalla final, las sabinas se interpusieron entre ambos combatientes para que dejasen de matarse porque, razonaron, si ganaban los sabinos perdían a sus padres y hermanos, y si ganaban los romanos perdían a sus maridos e hijos. Las sabinas lograron hacerlos entrar en razón y finalmente se celebró un banquete para festejar la reconciliación. El rey de Sabinia, Tito Tacio, y Rómulo formaron una diarquía en Roma hasta la muerte de Rómulo.

² Revilla, Federico. DICCIONARIO DE ICONOGRAFÍA Y SIMBOLOGÍA, Ediciones Cátedra, S. A. 1999, Pág.84.

³ *Ibidem*, Pág.83.



Figura 22. 1962 Estudio para El rapto de las Sabiir



Figura 23. 1962 Estudio para El rapto de las Sabinas

El Caballo que Picasso nos muestra en estos bocetos del Rapto de las sabinas posee un rostro de complicidad hacia el rapto impuesto por el jinete, ambos se llevan y secuestran a la sabina velozmente, arrollando y pisoteando sin frenar en su ímpetu deseoso de penetración posterior.



Figura 24. 1962 Estudio para El rapto de las Sabinas

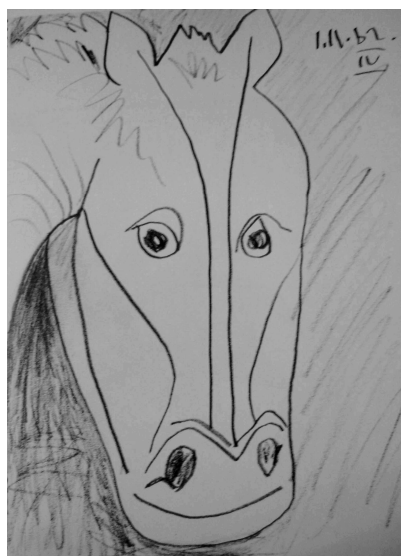


Figura 25. 1962 Estudio para El rapto de las Sabinas (cabeza de caballo)

Los caballos que Picasso pintó y dibujó han sabido expresar las batallas o guerras tanto personales como impuestas por la sociedad política. Unos equinos sufrientes o unos equinos usurpadores de la libertad, ayudando a los dictadores a completar las matanzas o violaciones. En sus diferentes anatomías han expresado su fuerza y debilidad, su tristeza y su ira, su agonía y su gloria.

VII - LA CRUCIFIXIÓN: EL CABALLO DE LONGINOS



Figura 0. 1929 Estudio para una Crucifixión

Picasso había sentido a lo largo de su vida un interés especial por el tema de La Crucifixión. De la infancia de Picasso, tenemos constancia de la presencia de dibujos en los que aparece Cristo crucificado: “Cristo crucificado”¹ y “Cristo delante de Pilatos”² (1896). Stassinopoulos en su obra “*Picasso Creador y destructor*”³, cuenta a modo de anécdota, como el joven Pablo con 14 años, ante la enfermedad de su hermana pequeña María de La Concepción, hizo la promesa de dejar de pintar si ella se salvaba. La muerte de Conchita⁴ como se la llamaba cariñosamente, fue interpretada por el pintor como una señal divina por la cual ya nunca abandonaría los pinceles. Cada vez que en la vida de Picasso aparece un obstáculo, en su obra se refleja con la presencia de dibujos de Cristo crucificado. Así, por ejemplo, en 1915 encontramos un estudio del Crucificado, que coincide con dos acontecimientos que trastocaron su vida en aquel momento. Por un lado la muerte prematura de Eva Gouel⁵ (segunda compañera afectiva después de Fernande Olivier) por otro lado, la conversión al Catolicismo de su íntimo amigo, el poeta Max Jacob⁶, que toma el nombre de Cipriano, uno de los nombres de pila con que había sido bautizado el propio Picasso. El hecho de que Picasso, quien proclamaba su ateísmo⁷ a los cuatro vientos, trate de manera tan cuidada la representación de La Crucifixión, puede explicarse como una necesidad del artista de hacer una lectura personal sobre un tema considerado, desde siempre, primordial y que ha sido representado hasta la saciedad a lo largo de toda la Historia del Arte. Es en 1917 donde aparece representado por primera vez en la obra cubista de Picasso el caballo del romano Longinos⁸ que fue quien traspasó con su lanza el costado de Cristo.

¹ Catálogo Corps crucifiés, pp.15,145 n°6

² Ibidem, pp.16,145 n°5

³ Stassinopoulos Huffington, Arianna. *PICASSO CREADOR Y DESTRUCTOR*. Ediciones Maeva-Lasser 1988

⁴ El 10 de enero de 1895 muere de difteria Conchita a la edad de 8 años.

⁵ Llamada Marcelle Humbert.

⁶ Max Jacob. (Quimper Bretaña, 12 de julio de 1876 - † Campo de concentración de Drancy, 5 de marzo de 1944). Escritor, poeta, dramaturgo y pintor francés. Amigo de Pablo Picasso, dejó sus estudios para seguir a los cubistas que se instalaron en Montmartre, París, donde conoció, entre otros, a Apollinaire, Modigliani y Juan Gris. De origen judío, la Segunda Guerra Mundial le cogió en Saint-Benoit, donde fue apresado y dirigido al campo de concentración de Drancy donde murió en 1944.

⁷ Picasso, ateo declarado, forja su anticlericalismo cuando frecuenta hacia 1900 la vanguardia artística e intelectual en el café barcelonés Els Quatre Gats. Su postura va al unísono con las opiniones expuestas por sus amigos en París, como Apollinaire o André Breton. Anticlericales a ultranza, la religión y sus dogmas son algunos de los blancos preferidos de sus duras críticas y ácidas burlas.

⁸ Según los evangelios apócrifos, cuando Longino, saco la lanza del Costado de Nuestro Señor, una cantidad enorme de Agua y Sangre salió de él. Longino fue empapado por toda su cara y cuerpo de la Sangre y Agua de Cristo. Esto fue una gracia similar a la del Bautismo. Gracia y salvación entró en el alma de Longino. En este momento se arrodillo pidiendo perdón en público por sus pecados, proclamando que creía en la Divinidad de Jesús. Longino fue sanado de la enfermedad de sus ojos, y empezó a ver perfectamente.

En estos bocetos, podemos reconocer claramente al centurión romano montado a caballo encargado de rematar posteriormente a Cristo.

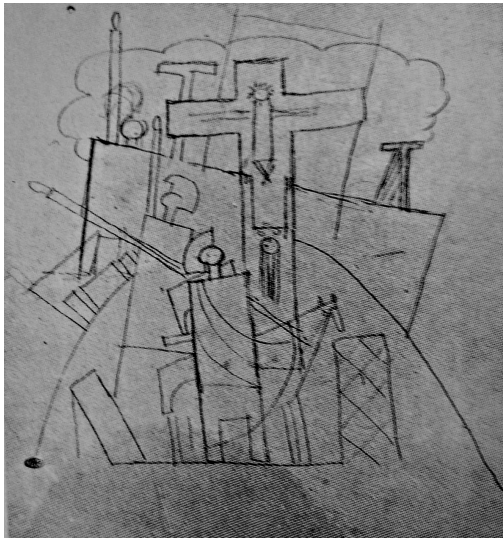


Figura 1. 1917 Crucifixión

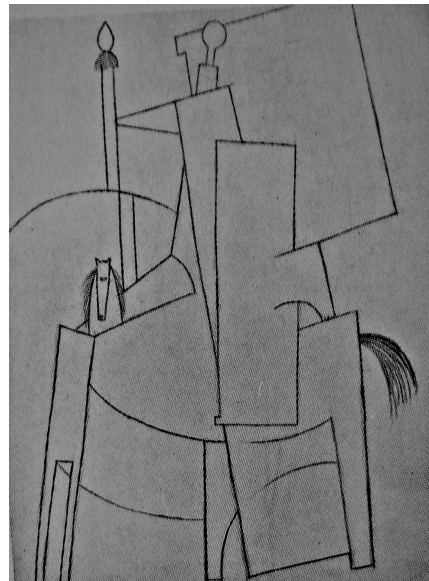


Figura 2. 1917 Estudio para una Crucifixión

No es difícil encontrar similitudes entre esta figura a caballo y las representaciones del picador en las series que hacen alusión a las tauromaquias. Así, es en 1926 en donde observamos al caballo llevando en su grupa al pequeño jinete portador de una lanza presto a atravesar la piel de cristo como el picador con la del toro.

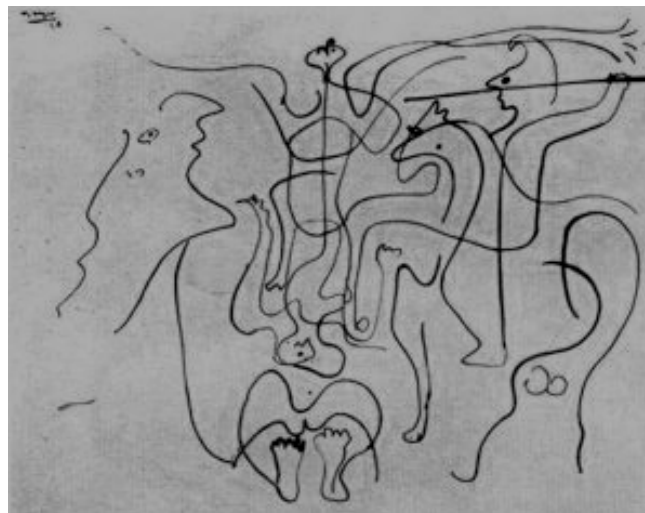


Figura 3. 1926 Crucifixión

En 1929 hace un estudio específico sobre la Crucifixión. Por un lado el caballo pace tranquilamente a los pies de la cruz y por el otro es el testigo directo de la crucifixión.



Figura 4. 1929 Estudio para una Crucifixión

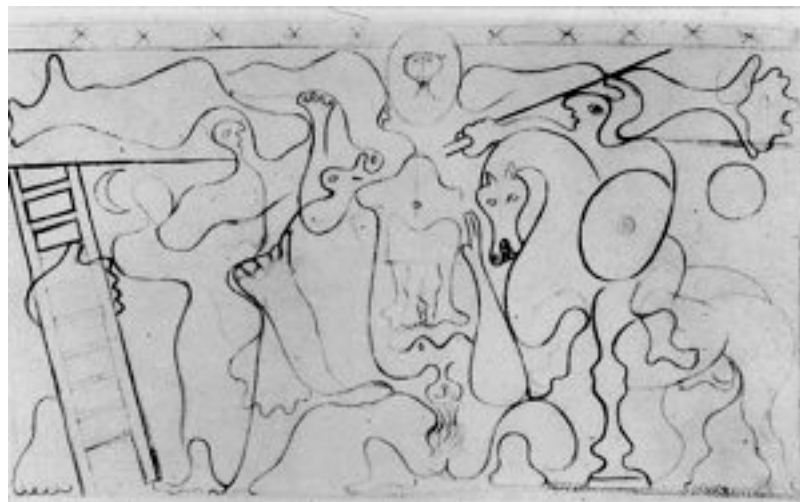


Figura 5. 1929 Crucifixión

La leyenda de la santa lanza se origina en el Evangelio según San Juan, 19: 33-37:

... pero llegando a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado y al instante salió sangre y agua. El que lo vio da testimonio y su testimonio es verdadero; él sabe que dice verdad para que vosotros creáis; porque esto sucedió para que se cumpliese la escritura: «No romperéis ni uno de sus huesos». En torno a dicha lanza se forjaron gran cantidad de leyendas y cantares en los que se cita esta reliquia. En 1930 Picasso vuelve a introducir la representación de la

cruz en sus obras, nuevamente el caballo del romano aparecerá en la obra: “La Crucifixión.”¹. Es una obra importante en la creación de Picasso; anuncia la gran composición que le seguirá siete años más tarde con “Guernica.”



Figura 6. 1930 Crucifixión

Llama la atención la diferencia de escalas y proporciones a la que Picasso somete a las figuras del jinete como un caballero medieval y a la del caballo, escenificados para ejecutar la escena final de la muerte de Cristo en relación al cuadro general.



Figura 7. 1937 Guernica
(detalle)

¹ *La Crucifixión* de 1930 viene a coincidir con un periodo de desasosiego en la vida del artista. Este periodo abarca desde 1925 hasta los años 40, coincidiendo con la época de entreguerras en Europa y la Guerra Civil Española, donde Picasso pudo descubrir el horror y la barbarie que es capaz de sembrar el hombre a su alrededor.

En “Gernica” (1937) aparece en el centro de la obra un caballo blanco que, a diferencia de morir empitonado como en las tauromaquias, muere alanceado como Cristo en la cruz. Es la lanza de madera del picador, que finaliza en una pica, la que fatiga al toro, como la lanza de madera del romano la que mata a Cristo. Es la puntilla con la que el toro es golpeado a muerte, idéntica al puñal con el que el toro blanco del sacrificio de Mitra es degollado y el caballo blanco del Guernica lleva en su boca.

1959 es el año en donde se reencuentra con la figura de Cristo en la cruz. Esta vez tiene una relación taurina. Como podemos apreciar, Cristo está en la cruz, y, desclavando una de sus manos, realiza un quite al caballo herido que está a sus pies evitando la cornada del toro. Este caballo mira a Cristo con fe y dando gracias por el quite milagroso. Esta representación está inspirada en una leyenda popular llamada; “El milagro del Cristo de Torrijos.”¹ Publicada en el libro “Los Toros” de José María de Cossío.²

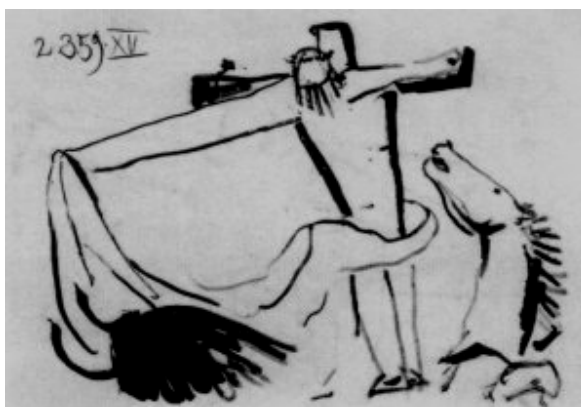


Figura 8. 1959 Corrida

En esta segunda obra “Cristo en la cruz” El caballo aparece con una mirada de tranquilidad sabiendo que Cristo le va a proteger del toro.

¹ Cuenta la leyenda que hubo una doncella muy virtuosa por cuyos amores andaba un mozo loco y perdido. Los desatinos del mozo eran muchos y la doncella andaba temiendo cualquier desastre cuando un día, hallándose ésta rezando ante el Cristo de Torrijos, el mozo se acercó y le prometió que si consentía en entregarse se casaría con ella. Sin embargo, una vez que la hubo conseguido, el mozo no mostró intención de cumplir su promesa, a lo que la joven decidió acusarle ante el obispo. Preguntó éste si había algún testigo y como la muchacha señalara al Cristo de Santiago, el obispo acudió a tomarle juramento, cosa que el Cristo hizo, desclavando su mano y poniéndola sobre los Evangelios

² El exvoto del Cristo de Torrijos, reproducido en Cossío II, pág229, pudo así ser conocido por Picasso.



Figura 9. 1959 Cristo en la Cruz

El caballo que Picasso representó bajo los pies de Cristo en la cruz, ha sido testigo directo de la muerte. Ha cambiado de situación y ha dejado de ser la víctima destripada por el toro. Protagonista indirecto y cómplice de una muerte anunciada. Culpable y verdugo. A la vez, se ha encontrado con Cristo y le ha pedido la salvación de una muerte producida por el toro, y Jesús se la ha otorgado al hacerle los quites pertinentes. El caballo y Cristo se han perdonado y se han vuelto a entender como Picasso con sus creencias, encontró la paz en sus convicciones.

VIII - DIVERSAS FACETAS ARTÍSTICAS DEL EQUINO PICASSIANO

VIII.I – EL JUGUETE



Figura 0. 1894 Paisaje con soldado

Desde siempre, los niños y las niñas de todas las épocas y todos los pueblos han jugado, respondiendo a la necesidad de actividad que tienen. Necesidad de moverse, curiosear; de coger los objetos que les son próximos, manipulando y experimentando con ellos. Necesidad de crear, de relacionarse, expresarse, intercambiar vivencias, acciones, pensamientos, sentimientos. En el siglo XIX, el juguete se convierte en un objeto industrial, sigue siendo el patrimonio de los niños de las ciudades y familias desahogadas. Picasso niño tuvo como juguete un caballo de cartón regalo de su abuela materna y soldados de plomo, estos juguetes influirán en sus dibujos de niño, como consecuencia, las primeras obras relacionadas con los caballos de juguete en la obra de Picasso, serán las de los soldados de plomo con los que jugaba de pequeño. En 1894 tenemos un claro ejemplo con la obra “Dos Soldados a Caballo y un Torreón”, en la que Picasso niño transforma estos juguetes inanimados en parte de su imaginación animada.



Figura 1. 1894 Dos soldados a caballo y un torreón

El caballo de juguete no volverá a ser representado por Picasso hasta años más tarde.

El 4 de febrero de 1921, Pablo Picasso y Olga Khokhlova tienen un hijo llamado Paul. El instinto paternal de Picasso se despierta expresándose por medio de dibujos y pinturas. Una de las que nos interesan en esta investigación es la de “Paul con caballito de madera” (1923) y “Paul en su caballo de balancín” (1926).

Podemos observar a Paul llevando en sus manos un caballito de madera. Probablemente uno de sus juguetes favoritos por esa época. Picasso conforme va creciendo

su hijo Paul deja de representarlo en sus obras. El resto de sus hijos: Maya , Claude y Paloma fruto de sus uniones con Marie -Thérèse Walter y Françoise Gilot respectivamente, lo irán sustituyendo paulatinamente como fuente de inspiración como veremos posteriormente. Antes, en 1926 Picasso realiza una serie de composiciones con un caballo de balancín o basculante simplificando las formas. En estas obras aparece Paul montado en el caballo de balancín, cada boceto es más sencillo en trazo y forma.



Figura 2. 1923 Paul con caballito de madera

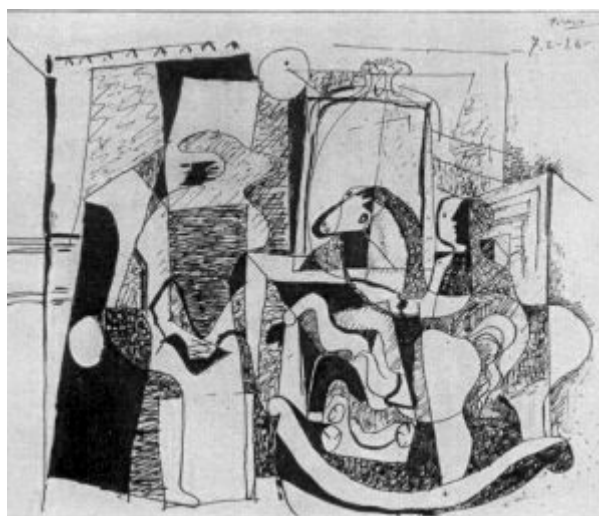


Figura 3. 1926 El caballo de balancín

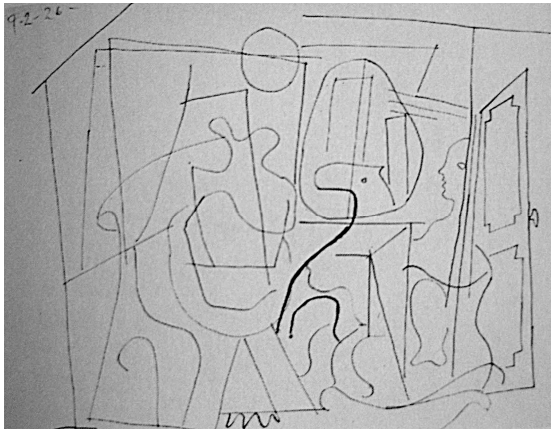
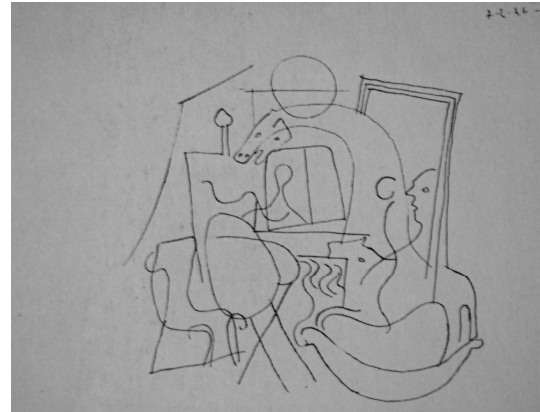


Figura 5. 1926 Composición con caballo basculante

Figura 4. 1926 Composición con caballo basculante



1935¹ es cuando aparece un nuevo referente en la vida de Picasso: su hija Maya. Tal y como había hecho con Paul (figura 2), Picasso, plasma en 1938 la misma secuencia vista anteriormente en la obra “Paul con caballito de madera.” Maya aparecerá en la obra (figura 6) sujetando asiduamente sus juguetes y entre estos podemos ver un caballito.



Figura 6. 1938 Maya con caballito

¹ El 5 de septiembre de 1935 nacía Maya. Hija de Picasso y Marie-Thérèse Walter. En los registros figura como María de la Concepción en recuerdo de la hermana pequeña de Picasso.

En 1943 Picasso conoce a Françoise Gilot, la relación se inicia en mayo de 1943 y es en mayo de 1947 cuando nace Claude y el 19 de abril de 1949 nacerá Paloma. Claude y Paloma serán también una fuente inagotable de creación artística en la obra de Picasso. Descubre en sus hijos de nuevo la espontaneidad, la intuición de las cosas clave de su propio trabajo. Dedicó horas a dibujar y pintar a los niños.¹ Como cualquier padre, Picasso compra juguetes a sus hijos, uno de estos juguetes será un caballito con ruedas que será el protagonista de las nuevas pinturas en las que aparece su hijo Claude junto a ese juguete.



Figura 7. 1949 Claude con caballo de ruedas



Figura 8. 1949 Claude con caballo de ruedas

En 1953 Picasso nos muestra en una de sus obras a un hombre de silueta negra entrando en una habitación de La Galloise². Se aprecia en la esquina superior izquierda un juguete que es un carro con caballito olvidado en un estante de la habitación, probablemente de sus hijos Claude y Paloma. Según nos comenta Pierre Cabane, Picasso pone en este cuadro el detalle evocador del hogar destruido³ y la soledad del artista tras la marcha de Françoise con los niños.

¹ Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, pág343.

² Residencia de Picasso en Vallauris

³ Cabane, Pierre. EL SIGLO DE PICASSO, La Guerra. Pág327.



Figura 9. 1953 El hombre

Como anécdota final, su nieto Olivier Widmaier (hijo de Maya) nos comenta en su libro que su abuelo les hacía juguetes improvisados con tubos cónicos, uno de estos juguetes sería un caballo con ruedas.¹

La representación del caballo de juguete en Picasso tiene una simbología muy marcada y peculiar. En este capítulo hemos tratado de desarrollar el estudio del equino como juguete partiendo de la infancia de Picasso como niño se recreó en sus soldados a caballo de plomo hasta su vejez, con esos juguetes que sus hijos tenían, y que evocaban en el artista esa infancia perdida con continuos viajes y avatares. Como podemos apreciar en este grabado de 1960 en el que una pareja de enamorados monta un caballito de tiovivo: se trata de Picasso (barbudo, como se representó también en la Suite Vollard) y su compañera y más tarde segunda esposa Jacqueline. El caballo es el utilizado por los tiovivos de la época, completamente de madera y con su pelaje decorado a lunares a semejanza de algunos ponis originarios de Suecia o Escocia.

¹ Widmaier Picasso, Olivier. *RETRATOS DE FAMILIA*. Algaba Ediciones, S.A. 2003. pág371



Figura 10. 1960 En los caballitos de madera

VIII.II - EL OBJETO DECORATIVO



Figura 0. 1933 Suite Vollard L31

En este capítulo, Picasso ha transformado al caballo en objeto decorativo y como a Pigmalión con su modelo, el caballo en Picasso ha cobrado vida propia relatando su destino, bien como animal embestido por el toro o bien como caballo peleando con otro caballo.

En la Suite Vollard,¹ es en donde la mayor parte de sus grabados se encuentran íntimamente ligados a la actividad de Picasso como escultor. De hecho, cuarenta y seis láminas pertenecen a la serie dedicada al taller del escultor, tema que encierra en sí mismo el mundo de la creación y el de la contemplación a través de unas imágenes donde representa el ámbito de intimidad del artista y la modelo. Le sirve también para mostrar el momento cumbre del acto de crear donde aparece por primera vez el caballo como escultura decorativa dentro de la propia obra. En este grabado se puede observar una pareja feliz de amantes mirando una escultura en la que un toro acomete contra dos caballos indefensos. Sabemos que es una pieza escultórica decorativa por la base en la que se encuentra, delimitando la escena de los tres personajes.

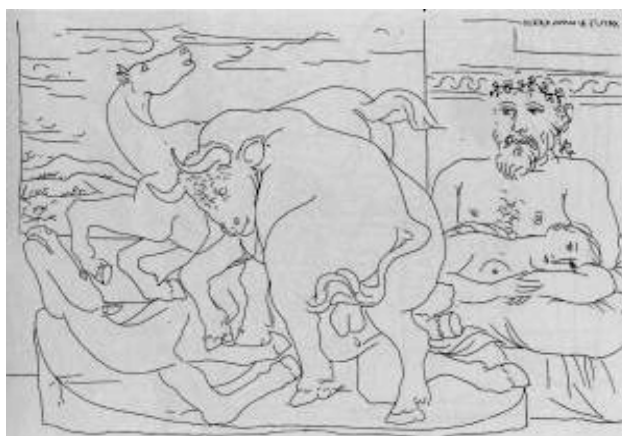


Figura 1. 1933 Suite Vollard
L33

¹ Entre 1930 y 1937 se grabaron, por iniciativa del marchante de arte Ambroise Vollard, cien grabados de Pablo Picasso, conocidos en su conjunto como "Suite Vollard". En 1939 se editó la "Suite Vollard" en dos formatos distintos, una versión de 50 x 38,5 cm, de la cual se hicieron 50 ejemplares y una versión de 44,5 x 34 cm, de la que se editaron 250 ejemplares. Son muy pocas las series que actualmente se encuentran completas ya que la gran mayoría se vendieron desmontando las colecciones. La complicada historia del origen de la "Suite Vollard", su variedad temática y su diversidad técnica, en la que se reúnen los estilos de reproducción más variados (aguafuerte, punta seca, aguatinata, etc.) favorecieron su dispersión. Con todo, el conjunto de la "Suite Vollard" representa uno de los más importantes testimonios de la historia del arte del siglo XX. En diferentes series, como "El escultor y la modelo", "Minotauro" o "Hojas de Rembrandt" se aprecia un amplio abanico de temas que fueron importantes en la creación artística de Pablo Picasso durante esos años. Los grabados no siguen ninguna lógica en la secuencia de imágenes, son más bien producto de la casualidad, a menudo motivados por los acontecimientos externos, tal y como ocurrió en la realización de la portada de la revista "Minotauro".

Otro ejemplo lo encontramos en la siguiente obra en la que Picasso nos vuelve a mostrar a la pareja de enamorados junto a otra escultura representada esta vez por dos caballos que se pelean uno contra otro mientras el artista los contempla complacido. Esta representación, podría estar relacionada con las disputas de su mujer Olga con su compañera Marié Thérèse que explicamos anteriormente en el capítulo dedicado la tauromaquia desde el punto de vista femenino.

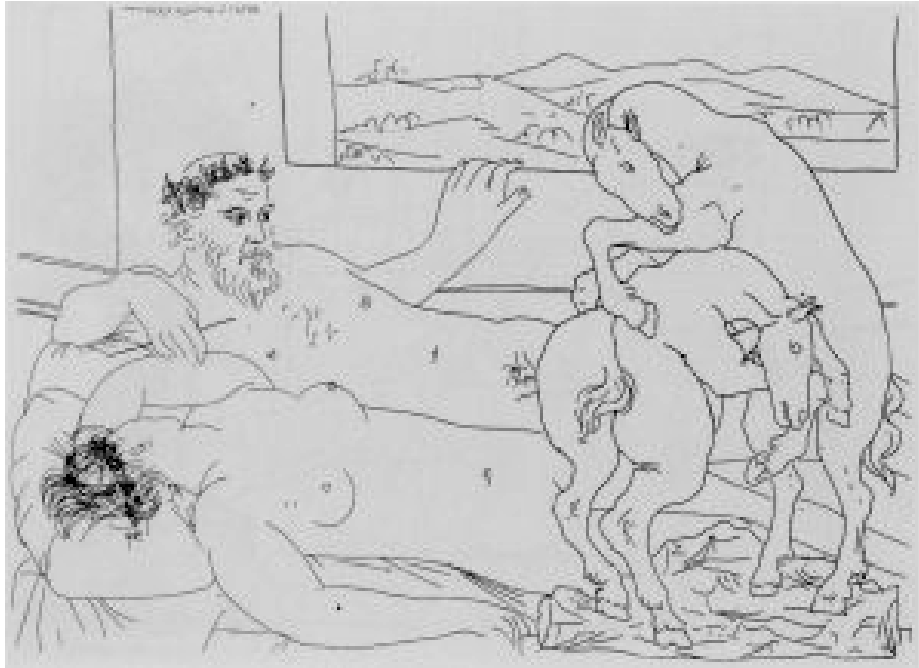


Figura 2. 1933 Suite Vollard L40

El caballo como objeto decorativo vuelve a aparecer entre las numerosas variaciones de la obra “El pintor y su modelo” que el artista hizo en 1963. Vemos esta en la que el pintor en su estudio está pintando a la modelo, apreciamos en la parte superior derecha del cuadro una figura equina adornando la estancia. Pudiera ser alguno de los caballos que sus hijos utilizaban para jugar, o bien, pudiera ser una figura de escayola como elemento de decoración para su estudio.



Figura 3. 1963 El pintor y su modelo

Hemos puesto tres ejemplos (figuras 1, 2 y 3) representativos del caballo como objeto decorativo con diferentes técnicas pictóricas. Creemos conveniente ampliar el capítulo y nos hemos permitido integrar un elemento diferente al objeto decorativo como lo fue este trabajo ornamental arquitectónico. Esta obra que comentamos a continuación merece estar presente en este trabajo de investigación.

Fue en 1960, cuando se mandó realizar para el Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona unos frisos que, en su conjunto, son el elemento ornamental más característico del edificio. Estos frisos, conocidos como frisos del Mediterráneo, fueron realizados con la técnica del caño de arena¹ por el noruego Carl Nesjar, sobre un diseño de Picasso que trata sobre las tradiciones populares catalanas como la de los gigantes y cabezudos. Los Frisos del Colegio de Arquitectos son la única “obra” de Picasso que se encuentra en la calle en España. Se han convertido en realidad en la mayor obra de Picasso en Barcelona. En dichos frisos, también encontramos al caballo como objeto representativo dentro de la obra. Está caracterizada por un conjunto exterior y otro interior:

El conjunto exterior titulado “Los tres frisos del Mediterráneo” lo conforman:

- ◆ El friso de los niños, en la fachada de la calle dels Arcs
- ◆ El friso de los gigantes, en la fachada de la plaza Nova
- ◆ El friso de la senyera, en la fachada de la calle dels Capellans

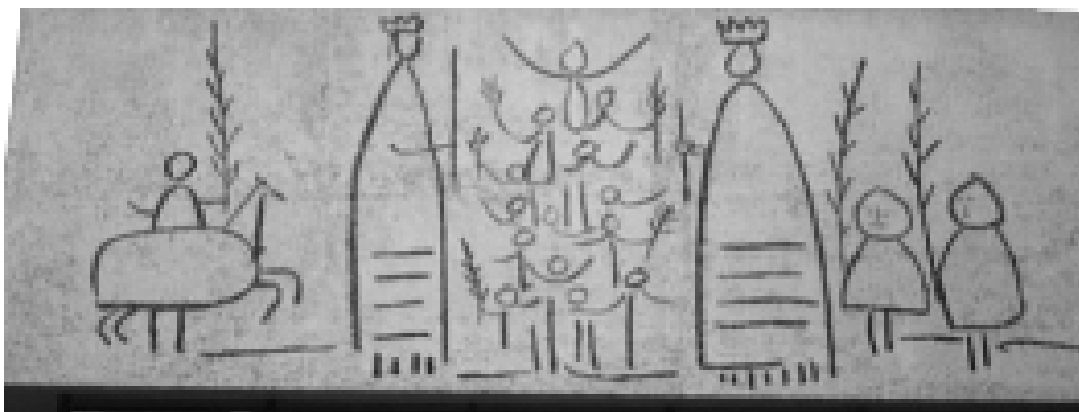


Figura 4. 1960 Muro colegio oficial de arquitectos de Barcelona

¹ El artista noruego Carl Nesjar le enseñó esta técnica a Picasso y desde entonces surgió una fuerte amistad entre los dos, que duró hasta la muerte del artista español. Picasso produjo 24 esculturas con esta técnica, denominada Betograve, que consiste en derramar concreto en una forma fuertemente compresionada con grava; una vez hecho esto, la grava se expone a la vista por medio de un chorro de arena (sand-blasting).

En el conjunto interior están:

- ◆ El muro dels Arcs, en el lado correspondiente a la calle dels Arcs
- ◆ La Sardana, en el lado correspondiente a la calle dels Capellans



Figura 5. 1960 Muro colegio oficial de arquitectos de Barcelona

Las figuras equinas representadas en los muros, son muy esquemáticas, propios de una etapa estilística en la que Picasso se encontraba y diferentes a los que Picasso realizaría en esos años ya que la guerra civil había comenzado. Estos caballos, fueron dibujados por Picasso expresando alegría, tradiciones, fiesta. Los dibujos serían entregados a Nesjar para su posterior realización sobre la fachada.

VIII.III - LA LITERATURA



Figura 0. 1938 Caballo Cansado

Picasso escribió alrededor de 340 textos poéticos y dos obras de teatro entre los años 1947 a 1948 (El deseo atrapado por la cola y Las cuatro Niñitas). Desde el año 1935 Picasso se definía como "un viejo pintor y un poeta recién nacido". Aquel año, se dedicó casi en exclusiva a la literatura, pero la pasión por las letras le acompañó a lo largo de toda su vida. Alternó el idioma español y francés, en ninguno de los dos idiomas establece reglas sintácticas ni ortográficas.

Poetas de la generación del 27 han hecho referencias a la obra de Picasso como Jorge Guillen, Gerardo Diego, León Felipe, Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre. También cabe destacar la amistad muy personal que tuvo con el poeta Rafael Alberti una vez vuelto éste del exilio en Argentina. Picasso también mantuvo amistad con algunos de los poetas y escritores más relevantes del siglo XX, como André Salmon, Max Jacob, Jean Cocteau, Iliazd, Tzara, o Paul Eluard. Compartió su amor por los libros con su amigo y secretario Jaume Sabartés.

Otra Faceta de Picasso aparte de la de escritor, fue la de ilustrador de libros. La labor ilustradora de Picasso, que refleja su evolución y experimentación artística, se distribuye en distintos ámbitos temáticos que abarcan desde los autores clásicos (Ovidio, Góngora, Petrarca); pasando por las ilustraciones para textos de escritores contemporáneos (Jacob, Éluard, Tristan Tzara, Pierre Reverdy o Cela, de quien ilustró *Gavilla de fábulas sin amor*); hasta sus trabajos para libros que versan sobre su obra, especialmente los escritos por el propio Sabartés, como *Dans l'atelier de Picasso* o *Les bleus de Barcelonne*, y a aquellos que reflejan su conocida pasión por la tauromaquia.

En este capítulo vamos a destacar fundamentalmente las obras literarias en donde el equino picasiano toma más relevancia. Empezaremos por el Quijote de Cervantes, para pasar a la Historia natural de Bufón, más adelante resaltaremos las ilustraciones sobre el caballo de Troya y finalizaremos con las obras que Picasso realizó para ilustrar la Celestina de Rojas. El Quijote¹ es una de las novelas más conocidas en todo el mundo. Desde su publicación en 1605 hasta ahora, muchos artistas a lo largo de la historia han recreado a los

¹ Su editor fue Juan de la Cuesta, apareciendo a principios de enero de 1605 en el mercado. En 1615 se publicó en Madrid la segunda parte de Don Quijote, y a punto estuvo de ser obra póstuma ya que cinco meses más tarde de su salida al mercado, falleció el autor. En castellano fue impresa treinta veces en el siglo XVII, cuarenta en el XVIII, doscientas en el XIX, en el siglo XX a razón de unas tres al año, y actualmente, en nuestro XXI, las ediciones no cesan de proliferar con motivo del 400 aniversario

personajes de Cervantes: Don Quijote con su caballo Rocinante y Sancho, su amigo fiel. Entre los muchos artistas¹, está el que ha sido llamado el artista más influyente del siglo XX: Pablo Ruiz Picasso, es posible que sus ilustraciones de Don Quijote sean de las más famosas y reconocidas.

La literatura siempre estuvo presente en la obra de Picasso. Transformar las palabras que leía en dibujos fue una constante en muchos de sus trabajos; nos vamos a detener, sin embargo, en el caballo como referente literario directo al que Picasso se encargó de plasmar en sus obras. Nuestro interés empieza por Rocinante.²



Figura 1. 1894 Dos escenas del Quijote

Con trece años Picasso se atrevió a dedicar unos bocetos a la obra de Cervantes. El fiel equino Rocinante quedó plasmado en la obra de Picasso como observamos en estos dibujos sueltos que representan el encuentro del famoso caballero con su amada Dulcinea. No pertenecen a ningún manuscrito, creemos que el joven Picasso se sintió atraído por esa escena en particular y decidió hacer estos bocetos. Desde estos primeros trabajos sobre el Quijote, fueron numerosas las ocasiones en que Picasso volvió a sentirse inspirado por la obra de Cervantes. Así en 1938 realiza la obra “Caballo cansado”. Es un rocín flaco que

¹ Gustave Doré, Daniel Urrabieta Vierge, José Segrelles, Salvador Dalí o Antonio Saura, quienes volcaron sobre la novela su propio mundo de fantasía y ensoñación. Más modernamente han hecho lo mismo Manolo Valdés, Matías Quetglas o Eduardo Arroyo.

² Según podemos leer en el famoso libro de Miguel de Cervantes Don Quijote de la Mancha, "cuatro días se le pasaron en imaginar que nombre le pondría... y así después de muchos nombres que formó borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar Rocinante, nombre a su parecer alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo".

recuerda a Rocinante pero que ha dejado de ser montura de Don Quijote. En el contexto político y social de la época en que Picasso realiza este dibujo, parece vaticinar la hecatombe en España. Una España en guerra civil en la que el Ejército del general Franco va ganando. Un Picasso cansado del desastre español expresa su desaliento y dibujaría este caballo enflaquecido y hambriento.



Figura 2. 1938 Caballo cansado

Pasan 17 años hasta que en 1955, coincidiendo con el 350 aniversario de la creación del Quijote, Picasso se siente inspirado de nuevo en el famoso caballero y realiza una obra (cartel) para ese aniversario. Apreciamos al Hidalgo caballero y a Sancho montados en sus cabalgaduras mirándose el uno al otro bajo un sol español en un campo manchego lleno de molinos. Obra realizada en tinta de trazo simple con figuras estilizadas que nada tienen que ver con las versiones anteriores dedicadas al caballo cervantino. Pierre Daix, amigo personal de Picasso, le pidió que pintara este dibujo para la revista *Les Lettres Francaises* para conmemorar ese 350 aniversario de la publicación del Quijote. La revista se publicó el 10 de agosto 1955. Picasso hizo la ilustración en el mismo momento en que su amigo se lo pidió.



Figura 3. 1955 Don Quijote 350 aniversario

Las siguientes representaciones del caballo quijotesco se enmarcarán en el mayo francés del 68¹, aunque Picasso no vivió estos hechos al encontrarse fuera de París. Realizó una serie de grabados cuando contaba con 87 años. El artista mostró diversos recuerdos marcados por el miedo a la vejez y a la impotencia sexual² que le provocaron que se burlara de casi todo, incluso de sí mismo, realizando caricaturas de todo el mundo y también suyas. En 1968 reaparece solamente cuatro veces Rocinante en la famosa Suite 347³.

nº 138 Variación sobre el tema de Don Quijote y Dulcinea.

nº 152 Don Quijote encontrándose a Dulcinea.

nº 161 Variación en torno a Don Quijote y Dulcinea: Parada de comediantes ambulantes.

¹ En París se produjeron una serie de huelgas estudiantiles en numerosas universidades e institutos de París, seguidas de confrontaciones con la universidad y la policía. El intento de la administración de Charles de Gaulle de ahogar las huelgas mediante una mayor carga policial sólo contribuyó a encender los ánimos de los estudiantes, que protagonizaron batallas campales contra la policía en el Barrio Latino y, posteriormente, una huelga general de estudiantes y huelgas diversas secundadas por diez millones de trabajadores en todo el territorio francés

² El 16 de noviembre de 1965 Picasso había sido intervenido quirúrgicamente de la de próstata y la vesícula biliar en el Hospital americano de Neuilly. Para Picasso que había tenido su virilidad como una credencial, el final de su vida sexual debió de representar una adversidad bastante terrible

³ La 'Suite 347' es considerada el diario personal del artista en ese periodo de enorme creatividad: mezcla de confesión autobiográfica y fantasía, Picasso vuelca en ella sus experiencias y sus más íntimos deseos, en un intento de dejar la más completa documentación de sí mismo y de su desbordante imaginación. Durante 204 días, entre marzo y octubre de 1968, Picasso se dedicó exclusivamente al arte del grabado con ayuda de los hermanos Aldo y Piero Crommelynck, que habían abierto un taller en una vieja panadería cerca de la residencia de Picasso en Mougins (Francia). Formados por el destacado grabador parisino Roger Lacouriere, los dos hermanos se esforzaron por estar a la altura de las exigencias del creador español, que suponían en muchos casos un claro desafío a las técnicas tradicionales del medio. La 'Suite 347' es considerada el diario personal del artista en ese periodo de enorme creatividad: mezcla de confesión autobiográfica y fantasía, Picasso vuelca en ella sus experiencias y sus más íntimos deseos, en un intento de dejar la más completa documentación de sí mismo y de su desbordante imaginación.



Figura 4. 1968 Suite 347 n°138 Variación sobre el tema de Don Quijote y Dulcinea

n° 198 Don Quijote, Sancho y un Mosquetero mirando pasar a Dulcinea sobre una carreta tirada por un hombre enmascarado.

Hemos incluido tres de los cuatro grabados¹ de dicha Suite. En ellos podemos ver al caballo como fiel compañero del caballero andante.

En esta ilustración de la Suite 347 (figura 5) Rocinante es un caballo de picador llevado por un monosabio al enfrentamiento con Dulcinea. La mujer se ha convertido en bestia a la que hay que templar el temperamento como al toro en la lidia.



Figura 5. 1968 Suite 347 n°152 Don Quijote encontrándose a Dulcinea

¹ Técnicas del Grabado: Técnica del Buril (talla dulce). Punta seca, punta de acero, las rebabas retienen la tinta, número limitado de copias.. Aguafuerte (s XV) se dibuja con una punta sobre barniz, luego se mete al ácido. Aguatinta (s XVIII) cubrir el cobre con una capa de resina pulverizada y tamizada, calentar para que se pegue al cobre, el calor provoca una dilatación de los granos de resina, al enfriarlo deja pequeños intersticios. Aguatinta al azúcar (aguatinta negativo), poner azúcar en tinta china hasta la saturación, pintar dibujo deseado, secar, cubrir con barniz débil delgado, meter al ácido.

En esta otra ilustración (figura 6) observamos a un Quijote mirando a los ambulantes circenses parados a descansar en el campo como los que Picasso pintó a principios de siglo.



Figura 6. 1968 Suite 347 n°161 Variación en torno a Don Quijote y Dulcinea: Parada de comediantes ambulantes

Dejando a un lado la Suite 347, pasamos a sacar a la luz al caballo que Picasso pintó en la obra *Guernica* que puede guardar una estrecha relación con el caballo quijotesco. Uno de esos autores que se atrevieron a relacionar a rocinante con el caballo relinchante de la obra “*Guernica*” fue León Felipe¹, que al tener una estrecha amistad con Picasso, hizo posible que éste le dedicara un poema a la figura equina del *Guernica*, en la que el poeta toma como referente a Rocinante.

En “*Sobre el Guernica*,” que es el título del poema, el poeta nos aproxima a la realidad de ese famoso caballo de Don Quijote que Picasso resucitó de la literatura Cervantina. El poeta zamorano, por su talante radical, no se ha librado del tópico del quijotismo español. La contradictoria imagen del caballero de La triste figura fue utilizada literariamente por casi todos los escritores de principios de siglo.

¹ León Camino Galicia de la Rosa, conocido como León Felipe (Tábara, Zamora, 11 de abril de 1884 - Ciudad de México, 18 de septiembre de 1968), fue un poeta español, integrado en la generación del 27.

Elegía primera

Ese caballo de “El Guernica” no eres tú Rocinante.
Es tu hermano, el bastardo.
¿Cuántos hermanos bastardos tienes tú Rocinante?
¡Oh, no es hora de contar!
Es hora de llorar.
Todavía es hora de llorar.
¿Quién ha dicho: ya se ha llorado bastante?
¿Quién ha dicho que se han secado ya todas las lágrimas?
Mira, mira Rocinante, mira ahora esa mujer con el niño muerto en el regazo...
Con España muerta en el regazo...
Mira, mira esa “Mater dolorosa” con el hijo muerto para siempre...
El hijo, el primogénito, el príncipe heredero, el Rey
El Mesías, el viento genésico, la estrella redentora... ¡muerta!
¡Mira la estrella redentora muerta!
Nada...
Nada queda



Figura 7. 1937 Estudio del Guernica VI

Los libros en que Picasso interviene como ilustrador no forman un conjunto homogéneo. Para ilustrar desde los clásicos griegos a los contemporáneos utiliza distintas técnicas del grabado en todas las posibles variedades, linóleo, litografía (sobre piedra, zinc) papel celuloide, hasta fotograbado; en conjunto formarían una verdadera antología de las distintas posibilidades técnicas de ilustrar un libro en el siglo XX. Picasso realiza un conjunto de libros que podríamos denominar como libros enriquecidos, más que ilustrados, con estampas del propio artista. El dibujo debe ser un equivalente plástico del poema.

Estos libros enriquecidos con estampas del propio Picasso, aproximadamente unos 150, fueron ilustrados por el artista desde 1905 hasta 1973.

En general, la obra ilustrada de Picasso es poco conocida por el público ya que son ediciones muy especiales, en ocasiones para un público muy restringido y selecto.

Dejando a un lado la literatura Cervantina, existen otras obras que demuestran la relación del caballo Picassiano con la literatura, una de ellas es la realización de ilustraciones para La Historia Natural de Bufón.¹ Todas realizadas con la técnica calcográfica de aguatinta al azúcar, punta seca y aguafuerte. Aunque están sin fechar, fueron realizadas entre febrero y junio de 1936. La impresión tipográfica se realizó el 26 de mayo de 1942 en la imprenta M. Fequet y P. Baudier en París. Las estampas fueron un encargo que Vollard hizo a Picasso. A la muerte de Vollard en 1939 estas ilustraciones se quedaron en el olvido hasta que se encargó de la edición su socio y sucesor Martin Fabiani. No fue hasta 1942 cuando tuvo lugar la impresión oficial de las ilustraciones. 31 animales fueron plasmados en las estampas, donde podemos apreciar sólo una en la que aparece el caballo blanco inspirado en los caballos de esa misma capa que continuamente Picasso pintó para sus tauromaquias.

Sobre un fondo oscuro, resalta la figura equina mirando a la izquierda con semblante sereno.

¹ Georges Louis Leclerc, conde de Buffon (* 7 de septiembre de 1707 –† 16 de abril de 1788) Naturalista, matemático, biólogo, cosmólogo y escritor francés. Las ideas de Buffon influyeron a las siguientes generaciones de naturalistas incluyendo a Jean-Baptiste Lamarck y Charles Darwin. La obra más célebre de Buffon es su *Historia natural, general y particular (Histoire naturelle, générale et particulière 1749-1788* presentada en 36 volúmenes con 8 volúmenes adicionales publicados a su muerte por Lacepede). Esta obra englobaba el conocimiento del mundo natural hasta la fecha.



Figura 8. 1942 Caballo
(historia natural de Buffon)

No olvida Picasso a los clásicos, y es en 1955 cuando aparece en su obra (figura 9) una referencia a la famosa Guerra de Troya¹ de Homero en la *Íliada*. En la que vemos al famoso caballo con ruedas, destinado a ser la condena de los Troyanos, presentado como señal de respeto a la bella Helena. Este caballo con ruedas que aparece en la obra, es similar a los caballos con ruedas de los juguetes de sus hijos que el artista se encargaría de plasmar en sus obras. También nos recuerda a su faceta cubista de principios de siglo, es un recuerdo a ese estilo pictórico cambiando el formato y el soporte. Caballo de líneas angulares y rectas.

¹ El caballo de Troya es un artilugio que aparece en el mito de la Guerra de Troya. Es mencionado en la *Odisea* de Homero (Octavo canto) y en otras fuentes como la *Eneida* de Virgilio (Libro II). El evento ocurre luego de los acontecimientos que se cuentan en la *Íliada* de Homero y antes de los relatados en la *Odisea* y en la *Eneida*, pero igualmente es referida en estas dos últimas.



Figura 9. 1955 La Guerra de Troya

Queremos destacar este poema del poeta Jorge Guillén¹ Perteneciente a la obra “Homenaje” que fue publicada en 1967. Como indica su título, Guillén exalta a personas destacadas del mundo de las artes y las ciencias usando las técnicas del monólogo dramático y del retrato. En esta ocasión, se inspiró en un grabado al linóleo de una escena taurina diseñada por Picasso titulada “La Pica”.

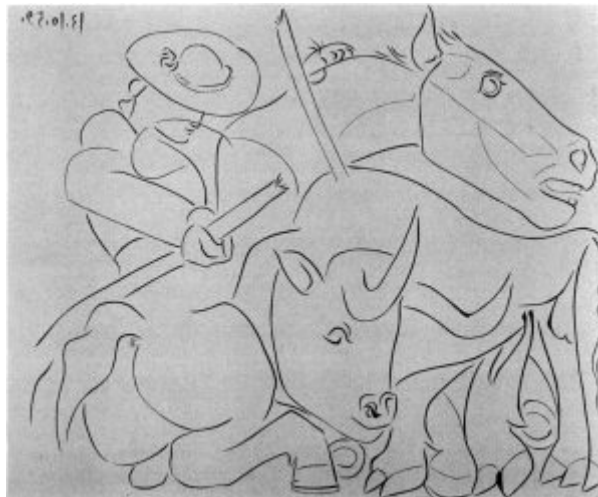


Figura 10. 1959 La Pica

¹ Jorge Guillén (Valladolid, 18 de enero de 1893 - Málaga, 6 de febrero de 1984) fue un poeta español, integrante de la Generación del 27.

PICASSO

Línea pura y libre

Que sometes las formas naturales

A su recuerdo rítmico,

Varón

Jugando en su caballo con el toro,

Por fin un arabesco de arabescos

Entre acciones suspensas,

Claro rollo de rayas,

Negro el perfil por superficie gris,

Ímpetu de un instinto que es ya música

De esa alegría incisa

Con una apasionada aplicación

-Salud, salud, maestro-

En esa tierra de una primavera: Linóleo¹

Picasso vuelve a retomar otro referente como hizo con *El Quijote* para poder seguir dedicándose a la literatura. Esta vez, recurre a la obra pictórica del Greco “*El entierro del Conde de Orgaz*” (1586). Entre los años 1957 a 1959, Picasso escribe una historia titulada con el mismo nombre de la obra del Greco. Aparecen en la obra textos manuscritos y un prólogo del mismo Alberti. Consta de 12 aguafuertes y un grabado hecho a buril. Los aguafuertes recogen escenas orientales, circenses, mitológicas y desnudos alegóricos cargados de un fuerte erotismo. En *Entierro del Conde de Orgaz*² devora la pintura con frenesí y pone en escena a todos los personajes de sus años anteriores o de sus obras artísticas para que vuelvan a compartir protagonismo. Es un auténtico canto a la vida y a las costumbres de su niñez y primera juventud, un guiño al Greco, uno de sus pintores preferidos, y, sobre todo, un regreso a sus raíces españolas, como bien los demuestran los personajes que descaradamente recorren cada una de las tres secciones en las que está dividida la obra. Aquí podemos apreciar una de las ilustraciones que aparecen en el libro. En esta obra del entierro del Conde de Orgaz, la literatura no es fuente de inspiración directa, está más relacionada con el mundo de las amazonas circenses que con la propia obra del

¹ Guillen, Jorge, *Aire nuestro. Homenaje*, edición de Francisco j. Díaz de Castro, Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1993, p.575.

² Gustavo Gili edita en Barcelona “*El entierro del Conde de Orgaz*” con texto y grabados de Picasso. Barcelona 1969.

Greco. Como podemos apreciar en esta obra en la que una amazona va en un carro tirado por un pequeño caballo.

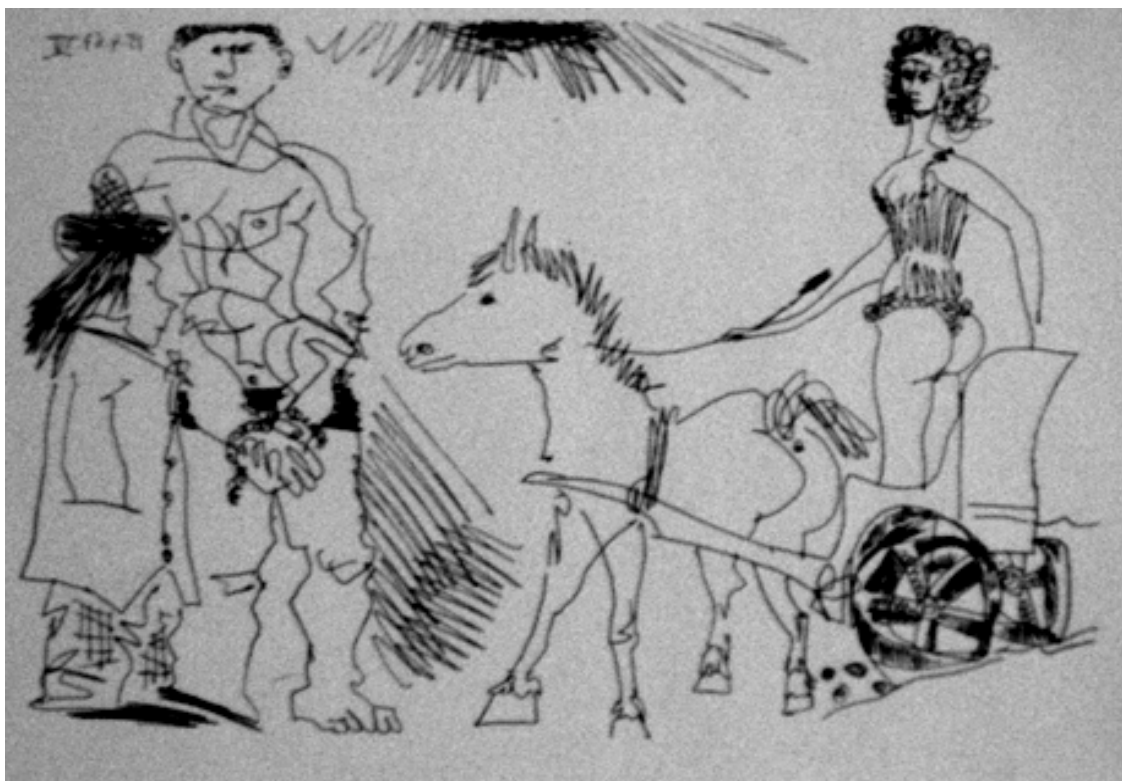


Figura 11. 1967 El entierro del Conde de Orgaz

Una última referencia literaria, la realiza Picasso en 1966 en su famosa Suite 347 sobre la obra teatral *La Celestina*¹ del bachiller Fernando de Rojas. Picasso no duda un momento en la realización de los grabados y selecciona 66 para La Suite 347.

¹ En 1499 se publica la obra, en 16 actos, con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, sin que conste el nombre del autor. Tras varias ediciones en las que aparecen cinco actos nuevos, en 1514 se publica en Valencia la versión completa de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que cuenta con los 21 actos totales en que dejó la obra su autor, el bachiller Fernando de Rojas (1465?-1541), al añadirle los cinco actos que transformaron aquella "comedia" en esta "tragedia". La edición de Valencia aparece ilustrada con xilografías, como se puede ver en el original que conserva la Biblioteca Nacional. Desde el primer momento la obra es conocida como *La Celestina*, personaje que ha dado nombre a un oficio, sobreponiéndose a los verdaderos protagonistas de la trama: los dos amantes de final trágico. El éxito y la difusión de la obra fueron inmediatos hasta tal punto que se conservan 109 ediciones anteriores a 1640, amén de las versiones en alemán, italiano, latín y hebreo. Hoy, la tragicomedia ocupa un lugar de primer orden en la literatura mundial, como representante de la literatura española en su paso de la Edad Media al Renacimiento. Tras *El Quijote*, *La Celestina* es considerada la mejor obra en lengua española.

En 1971 ve la luz una única edición, en lengua francesa, de *La Celestina* con grabados de Pablo Picasso, de la que sólo se harían 400 ejemplares, en un formato pequeño de 17,5x21,7 cm. Picasso ha alcanzado fama mundial por sus obras, sigue empeñado a la creación día a día. Utiliza el grabado al azúcar para dar más impresión a sus manchas de tinta. Los caballos son los encargados de llevar a los protagonistas.



Figura 12. 1968 Suite 347 n° 145 Caballo y su sirviente



Figura 13. 1968 Suite 347 n° 226

Para finalizar el capítulo hacemos una referencia a la obra literaria del propio artista. Existe un libro titulado *Picasso Ecris*¹ donde se han recogido los diferentes escritos hechos por Picasso, que incluye 200 textos en francés y 140 en español. Muchos de estos manuscritos cuentan con ilustraciones. Hay poemas en prosa y en verso libre a modo de diario íntimo, así como dos piezas de teatro (*El deseo atrapado por la cola* y *Las cuatro niñas*).

Dentro de este libro de escritos, aparecen fragmentos relacionados con los equinos. Picasso se cuida mucho de anotar el día de realización. Escribe los fragmentos a manera de un diario que recogiese impresiones de su trabajo pictórico. Podríamos hablar de escritura automática. La palabra en estos escritos adquiere un valor autónomo como el que podría tener un color en un lienzo. Picasso muestra en sus textos, entre referencias a las corridas de toros, el flamenco y un universo poético lleno de contrastes en el que se mezclan sexo, placer, felicidad, tristeza, ternura o muerte.

1935 fecha del comienzo de los escritos fue un año crítico para el artista. Por entonces se separó de su mujer, Olga, la bailarina rusa con la que se había casado en 1918. Su amante, Marie Thérèse, esperaba una niña, que nació en septiembre de 1935. Un año más tarde aparece Dora Maar, y hasta 1940 hay una relación triple. En los años cuarenta y cincuenta, en los textos de Picasso, hay alusiones indirectas a las dos mujeres que compartieron su vida en esas épocas, Françoise y Jacqueline. En algunas hojas, Picaso garabatea o dibuja algo relacionado con los escritos. A pesar de hacer constantes sugerencias al caballo, sólo una hoja está ilustrada con la cabeza de uno.



Figura 14. 1936 Cabeza de caballo y poemas en francés

¹ PICASSO ECRITS. Picasso. Reunión des musees nationaux et editions Gallimard. 1989.

A continuación, hemos incluido una pequeña muestra de estos escritos en los que el caballo toma el protagonismo característico para que aparecieran en este trabajo de investigación. Destacamos este escrito de 1935 en el que la figura del caballo de los ruedos taurinos y la figura del caballo de las pistas del circo, van juntos a la par en el texto.

Paris (15-Noviembre-1935)

“Cuando el toro con su cuerno abre la puerta del vientre del caballo asoma el hocico al borde oye en lo más hondo de todo de la cala con los ojos de Santa Lucía el ruido del carro de mudanzas relleno de picadores sobre sus jacas tirado por un caballo negro y se escapa volando como una mariposa del vientre destrozado de la yegua un caballito blanco y ve en el caño que canta cuando baila la sangre un caballo de circo derecho sobre sus patas de detrás vestido de azul y plata con plumas blancas y azules arriba en lo alto en lo alto de la cabeza entre las dos orejas y un par de manos que aplauden y le quitan de delante los ojos tapándole la vista las mulillas que van saltando y arrastrando las tripas por la arena y mete el ojo del fotógrafo encima de la mesa de ese festín y saca el hilo poco a poco hacia fuera y hace el ovillo que retrata su cara tan hermosa sobre la placa de plata que chorrea a puñetazo limpio el sol...”

Picasso en estos cinco siguientes escritos, reincide en el caballo agonizante de las corridas empitonado por el toro.

6-Diciembre-1935

... Y atraviesa la página que vuela como la hoja cae y como caen las alas que el caballo abandona cuando se va sangrando dando la vuelta al ruedo arrastrando las tripas.

21-Diciembre-1935

(7)...Como el columpio que el sol sacude es la sangre que brota del pecho del caballo cuando abre de par en par la puerta la muerte con su cuerno...

20-Enero-1936

Y al primer repujón que le da el toro al caballo levanta el telón y se encienden todas las barcas y abre de par en par la puerta de la baraja de la barriga a la yegua levanta las cortinas y descubre el festín... esponja ahogándose de sangre el huevo duro del caballito blanco y azul envuelto en el azúcar y la miel... que se sostiene por milagro al zarandeo que le da el resoplido que hincha la canastilla de zarzamora y salta el blanco hecho rosa del caballito...

13-Agosto-1936

...Y la mano que se va de puntillas con los ojos secos de juerga a la verbena el caballo con las alas rotas y el vientre abierto de par en par enseñando la sala de baile de sus entrañas llenas de luces y flores...

30-Julio-1940

...Ojos pegados a los golpes que da el cuerno sobre el hombro de la piel de la barriga del caballo cubierto de las sábanas de saliva de las luces de cera.

En la obra el entierro del Conde de Orgaz, también aparecen varias referencias puntuales en las que el equino toma su pequeño protagonismo.

6-Enero-1957 / 20 Agosto-1959

El entierro del conde de Orgaz¹

...Las cuatro niñas en sus camas enterrando al Conde de Orgaz el niño tocando el piano colgando atado por el cuello montado a caballo vestido de cocinero con su bonete...

¹ Picasso, Pablo. *EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ*. Editorial Gustavo Gil, S.A. Barcelona 1980.

...La cuarta niña empezando por la izquierda montada sobre un caballo cubierto de gualdrapas negras y adornos de plata arreglada de picador...

...Y la rosita tan mona y con un culo de yegua y unos pechos de queso de bola...

VIII.IV- ÉQUIDOS (ASNOS, MULOS Y BURROS)

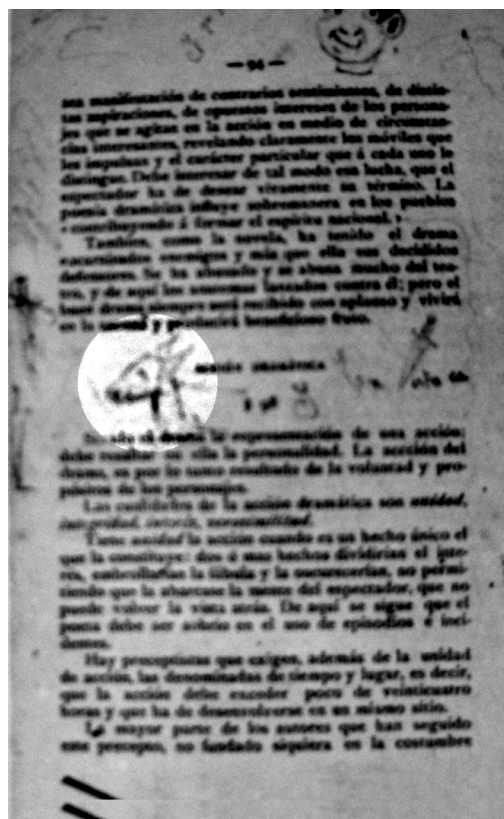


Figura 0. 1893 Cabeza de asno

Aunque los asnos, mulos y burros no son equinos sino équidos, hemos creído conveniente y necesario introducir un capítulo en que se haga mención a ellos por sus características fisonómicas y formales tan parecidas a la de los caballos y por la gran representación artística que Picasso hizo sobre ellos.

El primer dibujo que hemos podido observar en este trabajo de investigación que Picasso pudo realizar sobre burros lo hace cuando tiene diez años, su título es borriquillo y borriquilla (figura 1), en él se puede observar una cópula entre ambos y un texto al respecto que dice así:

“Sin más ni más ni menos la burra levanta el rabo
Sin más ni más ni menos el burro le mete el rabo”

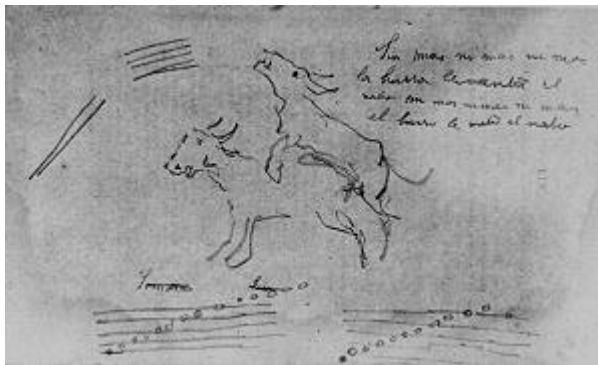


Figura 1. 1891 Borriquillo y borriquilla

Queda de manifiesto un despertar a la sexualidad del joven artista. Seguramente la imagen de dos animales copulando en la calle de Málaga quedó plasmada en la retina del joven Pablo, quien luego dibujaría la escena sobre una hoja en la que añadió dos pentagramas con sus notas haciendo alusión a la cantinela dedicada a ellos.

Siguen apareciendo asnos o burros en su joven y prometedora obra, como en el caso de estos apuntes varios (figura 2) en el que el burro es también protagonista.



Figura 2. 1894/95 Apuntes varios

En 1896 pinta este Asno con arneses hecho en óleo sobre tabla a la edad de quince años, destaca el realismo anatómico del animal expresando una pausa en el trabajo de ese asno cansado para alimentarse de la avena.

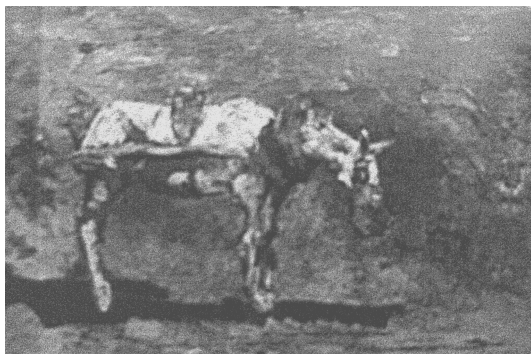


Figura 3. 1896 Asno con arneses

En 1898 se traslada junto a su amigo Pallarès¹ a Horta del Ebro en un par de mulas, en una cargan las maletas y en la otra van montados por turno.² Aprende a cuidar un caballo y a nivelar la carga de un asno. También se centra en la observación de los animales de granja. En Horta pintó a ese pobre burro de mirada dulce y resignada que le despertaba compasión. Todos estos burros y asnos que aparecen en las pinturas y dibujos de esta época, están representados de manera muy realista cuidando mucho las formas anatómicas de los animales y esmerándose en los detalles de los aperos de las cabalgaduras.



Figura 4. 1898 Asno

¹ Manuel Pallarès le propuso ir a Horta para recuperarse, de esta forma correspondía a la buena acogida que él había tenido en Barcelona, en casa de los padres de Pablo. Corría el año 1898 y Picasso pasaría ocho meses en Horta d'Ebre, como entonces se conocería a ese precioso e interesante lugar, para pasar en 1910 a ser Horta de Sant Joan .

² Cabane, Pierre. EL SIGLO DE PICASSO, El nacimiento del cubismo. Ministerio de Cultura. Pág82.



Figura 5. 1898 Casa de pueblo

En el verano de 1906, Picasso no puede resistir por más tiempo sus deseos de regresar a España, recordemos que lleva 2 años viviendo en París. Acompañado de Fernande Olivier¹ (su primera compañera) y de sus bártulos de trabajo, toma el tren para Horta de San Juan, un pequeño pueblo de la provincia de Tarragona. Pero cuando iban hacia Gósol², hubo un inconveniente, sólo se podía acceder a él a lomos de una mula por un sendero de quince kilómetros bastante peligrosos.³ De este viaje existen este cuadro pintado al óleo y unos bocetos previos del mulo hechos a lápiz. Picasso quería conservar en su historia pictórica el momento del traslado por la comarca Catalana.



Figura 6. 1906 Fernande sobre un mulo

¹ Llamada en realidad Amélie Lang. Se ganaba la vida posando para otros pintores.

² Gósol es un municipio de la comarca del Berguedá aunque, a diferencia del resto de la comarca, pertenece a la provincia de Lérida, en Cataluña

³ Stassinopoulos Huffington, Arianna, Picasso: Creador y Destructor, pág87.

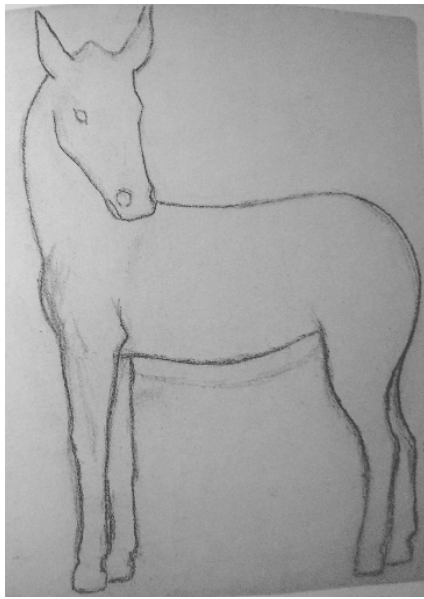


Figura 7. 1906 Mulo

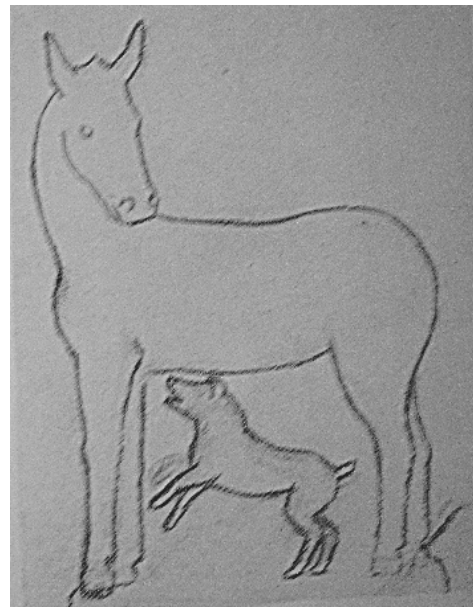


Figura 8. 1906 Mulo y perrito

A la vuelta de España, en París, hubo una anécdota relacionada con un asno y Picasso. Una broma organizada por Roland Dorgelès para Picasso y Apollinaire fue el detonante de una discusión entre amigos. Lolo era un asno propiedad de Frédè, un ex vendedor de pescado de la zona. Si Picasso lo invitaba a cenar, Frédè sensible a la miseria del artista siempre llegaba con Lolo cargado de provisiones. Un día Roland pidió a Frédè que le prestara el asno y le colocó detrás del animal tres telas en blanco y varios botes de pintura grande, le ataron un pincel a la cola y el asno pintó tres cuadros. Al día siguiente el periódico *Le Matin* publicó las fotos del “pintor” en plena acción para regocijo de los que despreciaban el arte. Las titularon: La contemplación del nuevo artista moderno. Picasso jamás le perdonó¹ debido a que al artista no le gustaban las bromas ni hacia él, quizá por ser de baja estatura, ni hacia su pintura.

Pasan 17 años hasta que vuelve a aparecer un burro en la obra de Picasso. Como fruto de la relación con su esposa Olga, tienen a Paul, el primer hijo que tendría Picasso, al que dedicaría parte de su tiempo en cuidar, en el cuadro “Paul hijo del artista a los dos años sobre un burro” 1923 (figura 9), vemos a Paul montado sobre un burrito. Este cuadro, fue realizado teniendo referente una fotografía (figura 9 bis) tomada por el propio Picasso a su hijo Paul.

¹ Olivier, Fernande. *RECUERDOS ÍNTIMOS*. Parsifal Ediciones 1990



Figura 9. 1923 Paul sobre un burro



Figura 9 bis. 1923 Paul sobre un burro

Picasso usó la fotografía no sólo como referente para sus obras pictóricas, como en el caso de Paul sobre un burro (figura 9), si no también como medio de creación autónomo. Siempre concedió a la fotografía la importancia que tenía como medio de expresión artística. El artista controla una y otra vez los resultados obtenidos empleando la fotografía a manera de modelo para plasmarlo posteriormente en sus lienzos, incluso, tomó el hábito de fotografiar su obra. Unas veces positivando su obra y otras manipulando los negativos va abriendo otro medio de expresión en su trabajo. Va asimilando los descubrimientos fotográficos de otros artistas como Man Ray, Brassai, Dora Maar¹ y junto a Gjon Mili dibuja gracias a una linterna en un espacio oscuro figuras Picasianas con un solo trazo de luz. En 1930 Picasso es capaz de transformar la fotografía de la luna por medio del trazo en un caballo.



Figura 10. 1930 Caballo acostado

¹ Henriette Theodora Markovitch decidió cambiarse el nombre. Pasó a llamarse Dora Maar. Apasionada por la fotografía, quiso ser ayudante de Man Ray, pero éste la rechazó. Conoció al joven Cartier Bresson y a Claude Brassai. Picasso incluso le encargó una documentación fotográfica del proceso de creación de la obra Guernica, que refleja las atrocidades de la guerra civil española.

Sin duda su proyecto fotográfico más ambicioso fue la serie de litografías titulada *Diurnes* (1962), realizada en colaboración con el fotógrafo francés André Villiers.¹ Villiers y Picasso se conocían desde hacía tiempo. Fascinados por la zona de la Provenza² en donde ambos residían, decidieron realizar un trabajo conjunto a base de aplicar decapados con siluetas de figuras de la fauna y la mitología típicamente Picassianas sobre paisajes de la Camarga³ y elementos naturales fotografiados por Villiers. Se trataba, pues, de combinar fotogramas con tirajes fotográficos convencionales. Las manadas de caballos o de toros de lidia que pacían libremente en los alrededores probablemente inspiraron muchas de las composiciones.



Figura 11. 1961 Cabeza de caballo

Dejando a un lado la faceta fotográfica de Picasso, y regresando al tema de los asnos, mulos y burros, debemos resaltar a las mulillas encargadas del arrastre del toro una vez muerto en la plaza, representadas en la obra de Picasso. Es en 1945 cuando el artista evoca una escena Asiria⁴, en donde aparece un carro tirado por mulas negras parecido a un coche fúnebre anunciando el regreso del caos apocalíptico.

¹ Véase PORRAS, Maria Lluïsa: *Duets fantàstics: Picasso-Villiers & Picabia-Cravan*, Barcelona: Fundació la Faixa, 1990. <http://www.zonezero.com/exposicions/fotografos/fontcuberta2/indexsp.html>.

² Antigua provincia del sudeste de Francia. Se extiende al este del Ródano hasta la ciudad de Niza, comprende los actuales departamentos de Alpes-de-Haute-Provence, Var, Bouches-du-Rhône y partes de los departamentos de Vaucluse y Alpes-Maritimes. Provenza limita al este con Italia, al sur con el mar Mediterráneo, al oeste con el río Ródano y al norte con el monte Ventoux, las montañas de Lure y el curso alto del río Durante.

³ Región natural del Sur de Francia, en el oeste de Provenza. Se extiende entre los dos brazos principales del delta del Ródano y la costa mediterránea. Abarca unos 750 km². El territorio, formado por arenas y grava, está salpicado de lagunas. Actualmente es un terreno fértil, gracias a la construcción de diques e instalaciones de regadío. Viticultura; cultivo de frutales y arroz. Ganadería caballar y de reses bravas

⁴ Ver capítulo VI dedicado a Las Guerras.



Figura 12. 1945 El arrastre

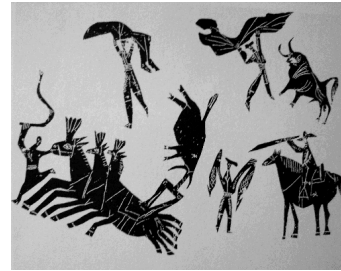


Figura 13. 1945 Escena de corrida

La representación del arrastre del toro muerto por las mulillas, la volvemos a encontrar en el mural dedicado a “La muerte” (figura 14) de la capilla de Vallauris. En este caso la representación del toro es la de un carro de destrucción en el que va montada la muerte. Existe una ligera influencia de los antiguos carros griegos y romanos con el carro de esta obra.



Figura 14. 1953 La Guerra

En 1954 reaparece en la obra artística de Picasso el mono de la época circense de principios de siglo, pero esta vez, como montura no usa un caballo sino un burro, muy parecido al que el artista pintó en uno de los cuadros de su hijo Paul. Tratados en la obra con las mismas características de pelaje, parece que el burro y el mono sean una misma forma e identidad animal que observa a una mujer, penetrando con la mirada, para intentar comunicarse con ella.



Figura 15. 1954 El año savant

Picasso nos recrea en 1961 con una serie sobre el asno. Nos encontramos con una magnífica representación alegórica de la felicidad relacionada con el asno y la música, muy parecida a la relación que en la obra de Picasso de los años cuarenta tuvo el centauro con su amada. En aquellas composiciones, el centauro tenía como compañera a Françoise Gilot. En estas composiciones de 1961 el asno tiene como compañera a Jacqueline Roque su última esposa. Retoma la felicidad de la época de Françoise en Antibes, pero esta vez, la representación que Picasso hace de sí mismo ya no es el centauro, si no, el burro o el asno en completa erección, presto a copular con su nueva compañera de obra: Jacqueline. Como comienzo de esta “Serie del asno”, aparecen los faunos tocando y alegrando al asno que se siente contento por su nueva pareja.



Figura 16. 1961 Músico y asno



Figura 17. 1961 El tocador de diaula

Por otro lado también vemos a la representación de Jacqueline en la mujer, mirando al burro muy directamente como deseando ser penetrada por este animal. Picasso dejó de ser el hombre centauro para convertirse en el hombre montado sobre un asno como lo hiciera Jesucristo al entrar a Jerusalén en el domingo de ramos. Esta pequeña “Suite del Asno” como la hemos llamado sería preludio a la Suite 347.



Figura 18. 1967 Suite del Asno

Hemos visto como en la extensa obra de Picasso los asnos, mulos y burros han tomado casi el mismo protagonismo que sus caballos. Pero estos équidos no han sufrido las heridas del toro y el caballo. Han sabido ser unos compañeros mudos en las representaciones que Picasso realizó con ellos como ese Rucio que Sanchopanza utilizó como cabalgadura.



Figura 19. 1967 Suite del Asno

IX – CRONOLOGÍA, OBRA, TECNICA, UBICACIÓN



Figura 0. Caballo (1902)

En este capítulo hemos intentado recopilar todas las obras de Picasso en las que aparece un caballo o un burro. Su obra inmensa en número, en variedad y en talento, se extiende a lo largo de más de ochenta y cuatro años de actividad creadora. Encontrándonos una diversificación muy amplia tanto en forma, año de creación y técnica empleada. Observamos que no sólo destacó como pintor y escultor, sino también como dibujante, ceramista y grabador.

Hemos realizado la siguiente estructuración:

✓ Año de realización de la obra.

Picasso nació en 1881 y murió en 1973, desde 1889 fecha en la que empezamos a encontrar obra equina hasta el año de su muerte, nos encontramos como hemos dicho, con ochenta y cuatro años de producción artística dedicada en gran parte al caballo. En este capítulo hemos recopilado 805 obras en las que aparecen caballos, asnos, mulos o burros.

✓ Título.

Cada obra representada, ha sido titulada por el autor con nombres referentes al equino o a la situación en la que se encontraban como por ejemplo: Carretero, amazona, tercio de varas....

✓ Técnica empleada.

Hemos descubierto una gran diversificación en las técnicas y materiales empleados para la realización de las obras seleccionadas. Estas van desde el lápiz, carbón, pluma, óleo, grabado... hasta las técnicas escultóricas como la cerámica o la fundición en bronce, o hierro...

✓ Dimensiones.

Cada obra se acompaña de la referencia de las medidas reales que tiene. En algunos casos nos ha sido imposible detallar este dato.

✓ Imagen.

Hemos incluido todas las imágenes de las obras recopiladas en estos años de estudio e investigación.

- ✓ Edad del artista en el momento de realizar la obra.

Creemos importante incluir la edad del artista en su momento de creación. A su vez, hemos introducido una breve cronología de lo que estaba aconteciendo exteriormente en su vida, o de sucesos que marcarían la realización de alguna obra en esos momentos, como por ejemplo, los primeros viajes a París, el inicio de las guerras etc.

- ✓ Ubicación.

Nos ha sido difícil el encontrar la ubicación exacta de las obras, algunas de ellas se encuentran en colecciones privadas de difícil localización, pero la gran mayoría si se encuentra perfectamente ubicadas y catalogadas.

A Picasso también le influyó mucho la situación personal y social a la hora de trabajar. El Picasso que emerge de estas obras equinas puede resultar sádico y ególatra con el caballo. Un ser apasionado y contradictorio, sus obras nos muestran también a un artista supersticioso, rebelde, padre orgulloso y amante salvaje. Su afán por encontrar su propia personalidad artística le llevó a innovar constantemente, buscando nuevas técnicas con las que poder expresarse con una mayor libertad. Creemos que es importante relacionar las obras cronológicamente para conocer mejor tanto al artista como al contenido y significado de la obra en si misma. En todas estas obras de Picasso que a continuación exponemos de Picasso, resumimos todos los cambios y las significaciones simbólicas del caballo. Pintó igual que otros escriben su biografía. Las obras terminadas y recogidas en este capítulo son como las páginas de un diario equino en su vida. De las 805 obras catalogadas en este trabajo de investigación, destacamos la primera obra (figura 1) y la última (figura 2), observando el gran cambio de estilo de ese niño que empezaba a coger los pinceles a ese anciano que aferrado fuertemente a sus pinceles iba creando obra tras obra resistiéndose a morir.


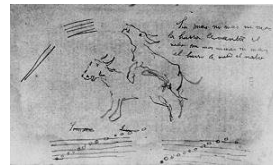
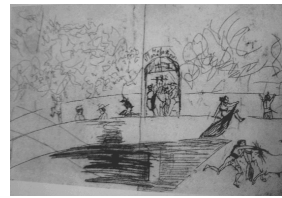






Figura 1. El picador (1889)

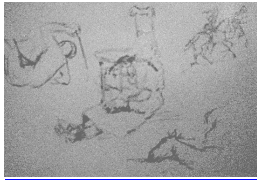

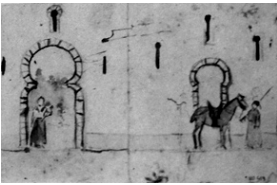



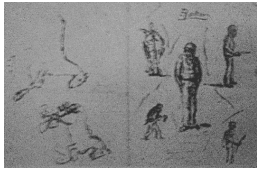
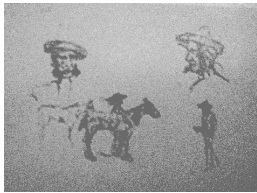

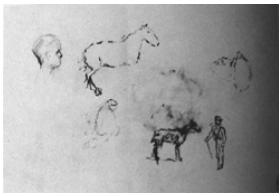
Figura 2. Hombre como centauro (1972)


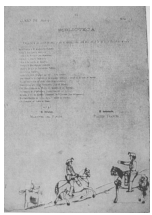


Cronología



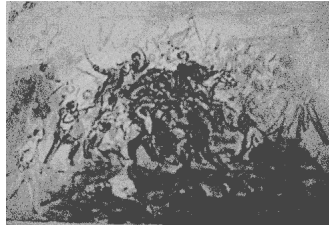
Año	Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1881		<i>NACE EN MÁLAGA EL 25 DE OCTUBRE</i>				
1889	Picador	Óleo sobre madera	24 x 19		8	Colección herederos del artista
1891		<i>1891 Su familia se traslada a La Coruña donde su padre da clases en el Instituto Da Guarda.</i>			10	
1891	Borriquillo y borriquilla	Lápiz plomo sobre papel	20,7 x 13		10	Museo Picasso de Barcelona
1892	Corrida de toros	Lápiz y aguada	13 x 21		11	Museo Picasso de Barcelona



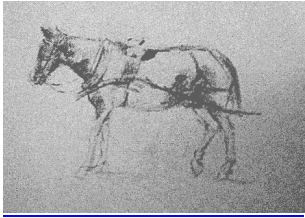

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1893	1894	Escena de una batalla	Pluma sobre papel	13,3 x 21		12/13	Museo Picasso de Barcelona
1893	1894	Libro de literatura preceptiva, retórica y poética (Alvarez Gimenez, Emilio) 2ª edición. Portada croquis diversos: cabeza de caballo	Pluma			12/13	Museo Picasso de Barcelona
1893		Aldeanos con carro	Lápiz plomo sobre papel	12,7 x 20, 6		12	Museo Picasso de Barcelona
1894	1895	Apuntes: Asno en un suelo rocoso	Lápiz plomo sobre papel	19,5 x 13,5		13/14	Museo Picasso de Barcelona


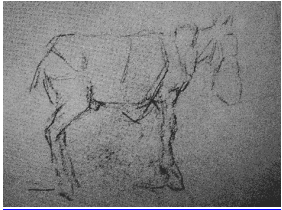

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1894	1895	Apuntes: dos jinetes, cabeza de caballo	Lápiz plomo sobre papel	19,5 x 13,5		13/14	Museo Picasso de Barcelona
1894	1895	Croquis diversos	Lápiz plomo sobre papel	19,5 x 13,5		13/14	Museo Picasso de Barcelona
1894	1895	Escena marroquí	Acuarela sobre papel	Sin determinar		13/14	Museo Picasso de Barcelona
1894	1895	Croquis diversos	Lápiz plomo sobre papel	19,5 x 13,5		13/14	Museo Picasso de Barcelona

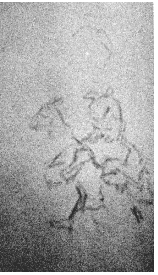
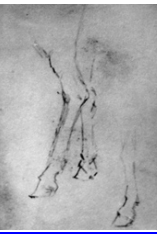

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1894		Caballos y maleantes	Pluma sepia sobre papel	12,5 x 20,8		13	Museo Picasso de Barcelona
1894		Croquis diversos: Caballo	Pluma y lápiz plomo sobre papel	19,5 x 13,5		13	Museo Picasso de Barcelona
1894		Croquis diversos: Caballo parado y al galope	Pluma y lápiz plomo sobre papel	19,5 x 13,5		13	Museo Picasso de Barcelona
1894		Croquis diversos: Caballo, caballo y broco	Pluma y lápiz plomo sobre papel	19,5 x 13,5		13	Museo Picasso de Barcelona


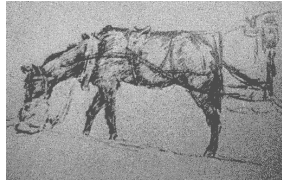

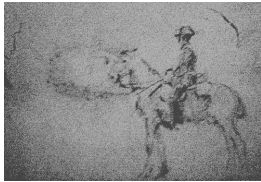
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1894		Dos escenas del Quijote	Lápiz plomo sobre papel	32 x 21,6		13	Museo Picasso de Barcelona
1894		Dos soldados a caballo y un torreón	Pluma sobre papel	27,1 x 18,5		13	Museo Picasso de Barcelona
1894		La pelea y otros dibujos	Lápiz plomo sobre papel	21 x 27,2		13	Museo Picasso de Barcelona
1894		Paisaje con soldado a caballo	Lápiz plomo y algún trazo de lápiz conté sobre papel	19,5 x 13,5		13	Museo Picasso de Barcelona




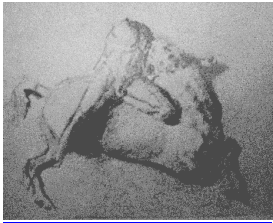
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1895		<i>Llegó a Barcelona en 1895. Su padre fue nombrado profesor de la escuela de Bellas artes de Barcelona en 1896. Por esta época Picasso colaboró como dibujante en diferentes revistas catalanas y fundó la revista Arte joven</i>				14	
1895	1896	Cabeza de caballo	Óleo sobre tabla	10 x 15,6		14	Museo Picasso de Barcelona
1895	1896	Croquis diversos	Pluma sobre papel	13,9 x 20,4		14	Museo Picasso de Barcelona
1895	1896	Escena de batalla	Pluma, aguatinta y lápiz plomo sobre papel	31 x 47,5		14	Museo Picasso de Barcelona

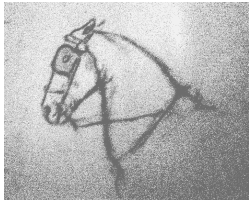
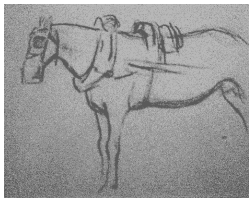
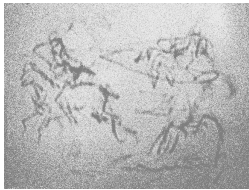
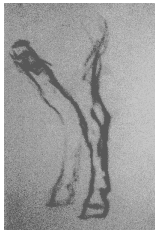
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1895	1896	La batalla de Covadonga	Pluma sobre papel	22,4 x 17,7		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Busto de mujer con moño, croquis de caballo galopando	Lápiz plomo y pluma sobre papel	12 x 8,2		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Caballo de tiro	Lápiz plomo sobre papel	12 x 8,2		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Centauro y hombre frente a frente	Lápiz plomo sobre papel	12 x 8		14	Museo Picasso de Barcelona





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1895		Croquis: Caballo de tiro	Lápiz conté y lápiz plomo sobre papel	No determinado		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Croquis: Caballo de tiro con arneses	Lápiz conté sobre papel	No determinado		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Croquis: Cabeza de caballo	Lápiz conté y lápiz plomo sobre papel	No determinado		14	Museo Picasso de Barcelona


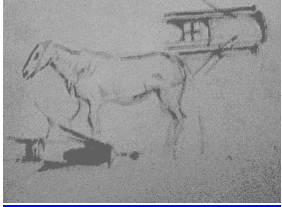

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1895		Dos croquis: Cabeza de caballo...	Lápiz plomo sobre papel	No determinado		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Estudio de las patas de un caballo	Lápiz plomo sobre papel	12 x 8,2		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Estudios de animales	Óleo sobre papel	14 x 20		14	Museo Picasso de Barcelona


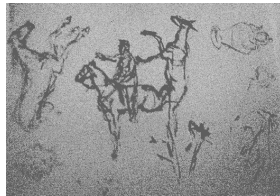
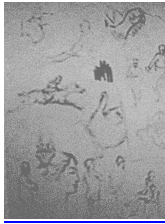

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1895		Estudios: Patas posteriores de caballo	Lápiz conté y lápiz plomo sobre papel	12 x 8		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Caballo de tiro	Pluma sobre papel	12 x 8,2		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Croquis (Caballo de tiro, acólito de perfil llevando una cruz)	Lápiz conté sobre papel	No determinado		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Guardia civil a caballo	Lápiz plomo sobre papel	12 x 8,2		14	Museo Picasso de Barcelona


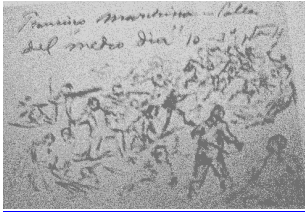

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1895		Jinete romano a caballo (Academia)	Lápiz plomo sobre papel	12 x 8,2		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Soldado a caballo galopando	Lápiz plomo y pluma sobre papel	12 x 8,2		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Tartana	Óleo sobre papel	12,8 x 19,1		14	Museo Picasso de Barcelona
1895		Tronco y extremidades de caballo y hombre	Lápiz plomo sobre papel	12 x 8		14	Museo Picasso de Barcelona

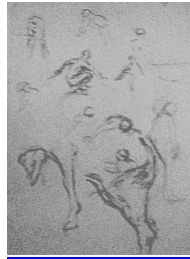
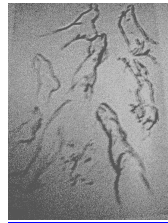
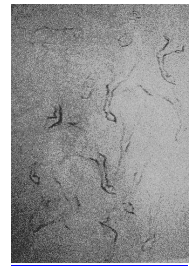
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1896	1897	Cabeza de caballo	Lápiz conté sobre papel	10,5 x 7,5		15/16	Museo Picasso de Barcelona
1896	1897	Croquis (Caballo de tiro ...)	Lápiz conté sobre papel	10,5 x 7,5		15/16	Museo Picasso de Barcelona
1896	1897	Croquis (Caballo y jinete al galope)	Lápiz conté sobre papel	No determinado		15/16	Museo Picasso de Barcelona
1896	1897	Croquis (Estudio de las extremidades posteriores de un caballo)	Lápiz conté sobre papel	10,5 x 7,5		15/16	Museo Picasso de Barcelona


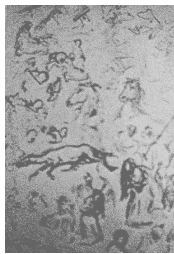
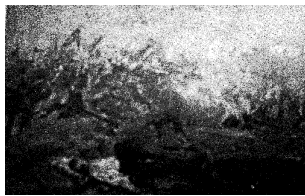

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1896	1897	Croquis diversos (Asno...)	Lápiz conté sobre papel	10,5 x 7,5		15/16	Museo Picasso de Barcelona
1896		Asno con arneses	Óleo sobre tabla	9,6 x 15,5		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Casa de pueblo	Óleo sobre tabla	13,6 x 22,4		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Corrida de toros	Óleo sobre tabla	13,7 x 22,1		15	Museo Picasso de Barcelona



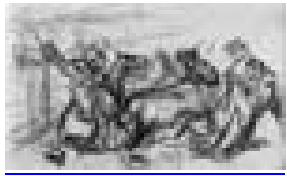

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1896		Croquis diversos	Pluma sobre papel	No determinado		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Croquis (Caballo y chimenea de barco)	Lápiz plomo y pluma sobre papel	No determinado		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Croquis diversos	Lápiz plomo sobre papel	No determinado		15	Museo Picasso de Barcelona

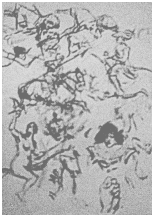

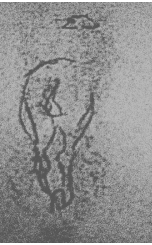
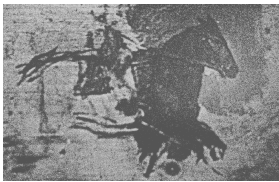
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1896		Mujer sentada pidiendo caridad	Lápiz plomo sobre papel	18,5 x 13		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Croquis diversos	Lápiz plomo y pluma sobre papel	No determinado		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Croquis diversos	Lápiz plomo y lápiz conté sobre papel	18 x 12,5		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Croquis diversos	Lápiz plomo y pluma sobre papel	18 x 12,5		15	Museo Picasso de Barcelona

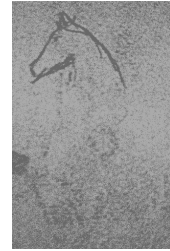

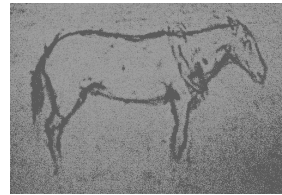
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1896		Croquis diversos (Fachada de una casa; caballos..)	Pluma, aguatinta, lápiz plomo, lápiz conté y acuarela sobre papel	18 x 12,5		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Batalla entre milicianos y soldados	Pluma sobre papel	No determinado		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Croquis diversos (Caballos con y sin arneses)	Lápiz conté, pluma y aguatinta sobre papel	18 x 12,5		15	Museo Picasso de Barcelona


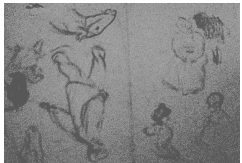
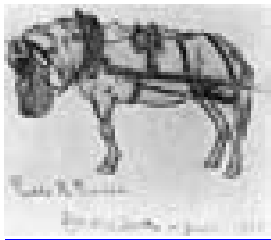

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1896		Croquis diversos	Lápiz plomo sobre papel	18,5 x 13		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Estudios de piernas y pies	Lápiz plomo y pluma sobre papel	No determinado		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Croquis diversos (Estudio de patas y cabezas de caballo...)	Lápiz plomo sobre papel	18,5 x 13		15	Museo Picasso de Barcelona





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1896		Croquis diversos (Caballos, mujer con niño; personajes masculinos; veleros)	Lápiz plomo sobre papel	18,5 x 13		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Croquis diversos (Estudios de caballos ...)	Lápiz plomo y pluma sobre papel	18 x 12,5		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Escena de batalla	Óleo sobre tabla	10 x 15,5		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Playa de la Barceloneta	Óleo sobre lienzo	24,4 x 34		15	Museo Picasso de Barcelona

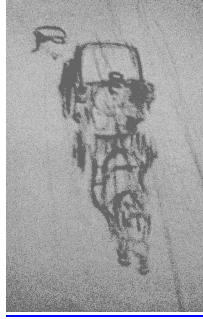

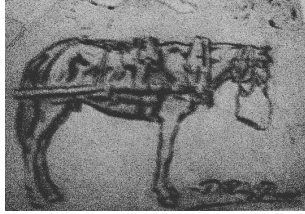
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1896		Retrato de Lola y otros croquis	Lápiz plomo sobre papel	18,5 x 13		15	Museo Picasso de Barcelona
1896		Asno	Óleo sobre lienzo	28,5 x 37		17	Museo Picasso de Barcelona
1897	1898	Corrida (según Goya))	Sanguina sobre papel	10,3 x 17		16/17	Museo Picasso de Barcelona
1897	1898	Cabeza de caballo con bocado	Sanguina sobre papel	No determinado		16/17	Museo Picasso de Barcelona

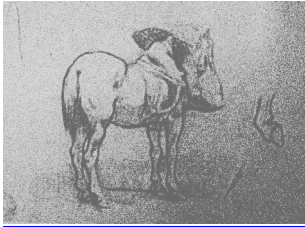


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1897	1898	Croquis diversos (Caballero con armadura...)	Pluma sepia sobre papel	26,2 x 20,3		16/17	Museo Picasso de Barcelona
1897	1898	Escena de corrida	Pluma, tinta marrón y lápices de color	13,2 x 21		15/17	Museo Picasso de París
1897		Estudio de grupa de caballo	Lápiz conté sobre papel	12 x 8		16	Museo Picasso de Barcelona
1897		Caballo en movimiento	Óleo sobre tabla	13,8 x 22,1		16	Museo Picasso de Barcelona

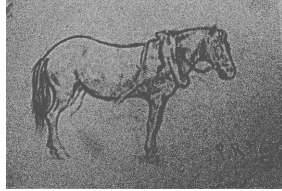

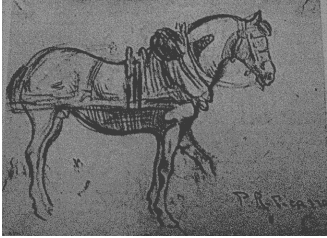
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1897		Croquis (Cabeza de caballo de perfil)	Lápiz conté sobre papel	12 x 8		16	Museo Picasso de Barcelona
1897		Croquis diversos (Cabezas de caballo...)	Lápiz conté sobre papel	12 x 8		16	Museo Picasso de Barcelona
1897		Silueta de caballo con collera	Óleo sobre tabla	13,8 x 22		16	Museo Picasso de Barcelona

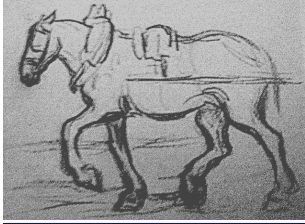
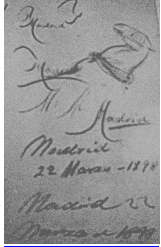

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1898	1899	Escena de mercado	óleo sobre lienzo	19,3 x 28		17/18	Museo Picasso de Barcelona
1898		Apuntes diversos	Lápiz conté sobre papel	No determinado		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Caballo comiendo	Lápiz conté sobre papel	25 x 28		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Diversos croquis superpuestos	Lápiz conté sobre papel	15,7 x 10,9		17	Museo Picasso de Barcelona




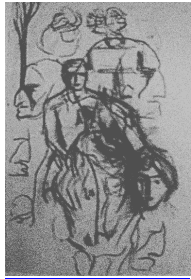
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1898		Carretero	Lápiz conté sobre papel	31,8 x 24,6		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Personajes en la calle	Lápiz conté, pluma y acuarela sobre papel	No determinado		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Carretero vestido con barretina y blusón	Lápiz conté sobre papel	18,5 x 13		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Croquis diversos	Lápiz conté sobre papel	32,2 x 44,2		17	Museo Picasso de Barcelona




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1898		Croquis (Carruaje tirado por caballo...)	Lápiz plomo sobre papel	No determinado		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Caballo comiendo	Lápiz conté sobre papel	No determinado		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Caballo comiendo	Lápiz conté sobre papel	No determinado		17	Museo Picasso de Barcelona




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1898		Caballo comiendo	Lápiz conté sobre papel	23,1 x 33,4		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Croquis (Pata de caballo; rayas)	Lápiz conté sobre papel	18,5 x 13		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Croquis y caricaturas	Lápiz conté y pluma sobre papel	23,4 x 33,4		17	Museo Picasso de Barcelona



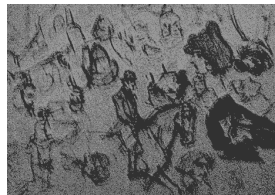

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1898		Estudio de caballo	Lápiz conté sobre papel	No determinado		17	Museo Picasso de París
1898		Escenas de café y croquis diversos	Lápiz negro	29,5 x 32		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Caballo con arneses	Lápiz conté sobre papel	No determinado		17	Museo Picasso de Barcelona




Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1898		Caballo de tiro con arneses	Lápiz conté sobre papel	18,5 x 13		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Estudio de la parte anterior de un caballo	Lápiz plomo y lápiz conté sobre papel	17,5 x 10,5		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Carretero y otros croquis	Lápiz conté sobre papel	22,2 x 32		17	Museo Picasso de Barcelona




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1898		Corrida de toros	Sanguina sobre papel	No determinado		17	Museo Picasso de Barcelona
1898		Un carretero y otros croquis	Lápiz conté sobre papel	No determinado		17	Museo Picasso de Barcelona
1899	1900	Corrida de toros	Tinta sobre papel	15,9 x 21,8		18/19	Colección particular
1899	1900	Diversos croquis para ART y cabeza de mujer	Lápiz conté sobre papel	33,7 x 23,3		18/19	Museo Picasso de Barcelona


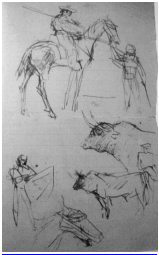

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1899	1900	Al final del camino	Óleo y crayón sobre papel	45,5 x 30		18/19	Solomon R Guggenheim Museum, NYC
1899	1900	Croquis (caballo y jinete)	Lápiz conté sobre papel	23 x 33,7		18/19	Museo Picasso de Barcelona
1899	1900	Croquis diversos	Lápiz conté sobre papel	No determinado		18/19	Museo Picasso de Barcelona




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1899	1900	Cuatro frailes	Lápiz conté y pluma sobre papel	31,6 x 21,7		18/19	Museo Picasso de Barcelona
1899	1900	Dos caballos	Lápiz conté sobre papel	No determinado		18/19	Museo Picasso de Barcelona
1899	1900	Jinete y dos figuras	Lápiz conté sobre papel	32,2 x 22,4		18/19	Museo Picasso de Barcelona




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1899		Bocetos diversos	Lápiz conté sobre papel	33,8 x 23,3		18	Museo Picasso de Barcelona
1899		Croquis (estatua ecuestre)	Pluma sobre papel	No determinado		18	Museo Picasso de Barcelona
1899		Croquis diversos (dos estudios de jinetes...)	Lápiz plomo, lápiz conté y pluma sobre papel	32 x 47,5		18	Museo Picasso de Barcelona
1899		El violinista callejero	Lápiz conté y toque de acuarela sobre papel	23,6 x 33,6		18	Museo Picasso de Barcelona

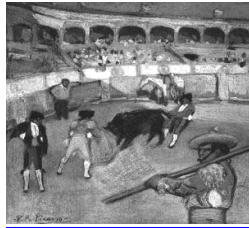
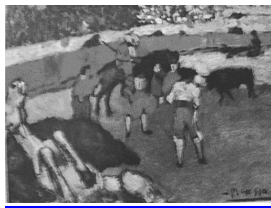

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1899		De paseo	Carboncillo, sanguina, lápiz negro y de colores sobre papel	35,8 x 27,1		18	Museo Picasso de Barcelona
1899		Padres del artista y otros croquis	Lápiz conté sobre papel	No determinado		18	Museo Picasso de Barcelona
1899		Croquis (desnudos femeninos y cuartos traseros de un cuadrúpedo)	Lápiz plomo sobre papel	No determinado		18	Museo Picasso de Barcelona





Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1899		Picador y caballo muerto	Pluma y tinta negra	20,5 x 13		18	Museo Picasso de París
1899		Diversos croquis de picador y otros	Lápiz conté sobre papel	21 x 13,6		19	Museo Picasso de Barcelona
1900		Realiza su primer viaje a París					19
1900		Cocheros	Carboncillo y lápices de colores sobre papel	13 x 20,5		19	Museo Picasso de Barcelona

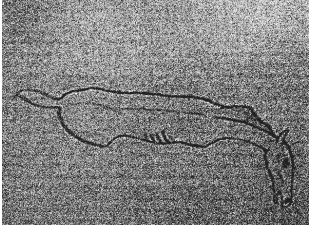

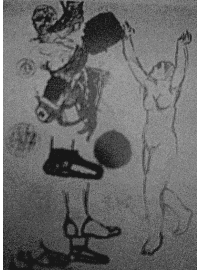
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1900		Corrida de toros	Pastel sobre papel	19 x 27		19	Solomon R Guggenheim Museum, NYC, Thannhauser Collection
1900		Croquis taurinos	Pluma sobre papel	20,7 x 13,3		19	Museo Picasso de Barcelona
1900		Croquis	Lápiz conté y pluma sobre papel	No determinado		19	Museo Picasso de Barcelona

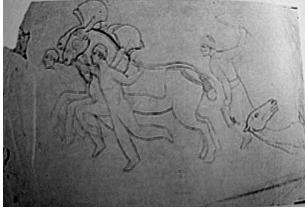


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1900		El arrastre	Carbón y pastel	15 x 22		19	Private Collection, Barcelona
1900		El beso y diversos croquis	Pluma sobre papel	No determinado		19	Museo Picasso de Barcelona
1900		Entrada de la plaza de Barcelona	Pastel sobre cartón	51 x 69		19	Prefectural Museum of Modern Art, Toyama

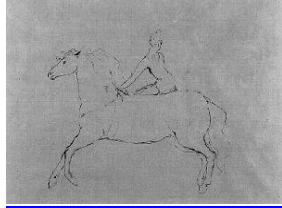
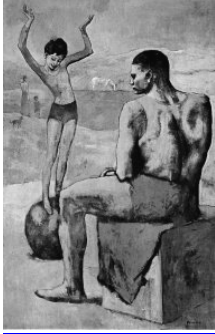

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1900		Escena de tauromaquia	Pluma y tinta	no determinado		19	Colección Privada
1900		Escena de tauromaquia	Pastel sobre papel	20,3 x 25,4		19	Sotheby's
1900		Picador con monosabio	Tinta negra y acuarela sobre papel	16,5 x 14,7		19	Museo Picasso de Barcelona

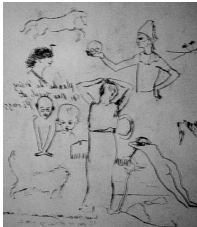


Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1900		Torero estirando al toro del rabo	Pastel sobre cartón	35 x 39,5		19	Douglas Cooper Collection
1901		Periodo Azul <i>Es un periodo que comenzó en 1901 y terminó en 1904. Picasso en sus obras casi siempre utiliza tonos azules y representa personajes escuálidos con expresión trágica</i>				20	
1901		Corrida de toros	Óleo sobre cartón	49,5 x 64,7		20	Colección privada
1901		Corrida de toros	Óleo sobre lienzo	47 x 56		20	Colección privada





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1901		Los Fugitivos	Óleo sobre cartón	56 x 73		20	Colección privada
1901		Perro, caballo y mujer	Carboncillo	20 x 13		20	Mrs Loewy Collection, NY
1901		Evocación - El entierro Casagemans	Óleo sobre lienzo	150,5 x 90,5		20	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
1901		Florista ambulante	Óleo sobre lienzo	35 x 52		20	Museo Picasso de París

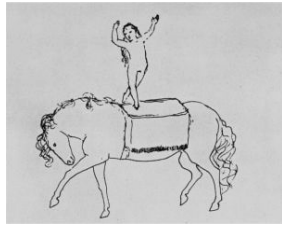


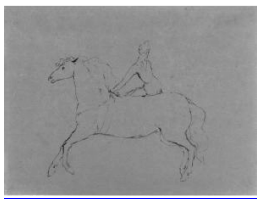
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1902		Caballo moribundo	Lápiz plomo sobre papel	22,6 x 16,2		21	Museo Picasso de Barcelona
1902		Anverso de una carta enviada por Picasso desde Barcelona a Max Jacob	No determinado	No determinado		21	Colección Gérald Cramer, Ginebra
1902		Mujer desnuda con los brazos alzados	Lápiz plomo sobre papel	No determinado		21	Museo Picasso de Barcelona


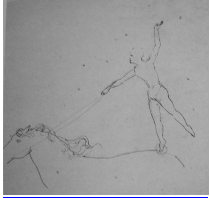

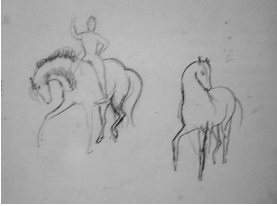
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1902		El arrastre	Lápiz plomo sobre papel	32,5 x 46,8		21	Museo Picasso de París
1902		Caballo	Crayón	24 x 19		21	Colección privada
1902		El burrero	Lápiz sobre papel	No determinado		21	The Cleveland Museum of Art
1904		<i>Se instala definitivamente en París, conoce a Fernande Olivier</i>					23




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1904	1905	Amazona	Pluma sobre papel	30 x 40,4		23/24	Colección particular
1904	1905	Acróbata con balón	Óleo sobre lienzo	147 x 95		23/24	Museo de Bellas Artes Pushkin de Moscú
1904	1905	Los Pobres	Aguafuerte	23,6 x 18		23/24	Christie's


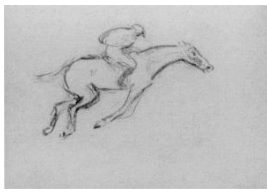


Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1904	1905	Siguiendo a Baer(plancha de dibujos de Picasso y Max Jacob)	Punta seca sobre cobre	29,2 x 25		23/24	Christie's
1904		Picasso y Junyer llegan a Paris	Tinta y lápices de colores sobre papel	22 x 16		23	Museo Picasso de Barcelona
1905		<p>Periodo Rosa Comienza en 1905 y culmina en 1906. En esta época Picasso fue menos trágico y representó escenas de circos, comediantes, etc.</p>				24	
1905		Mujer sobre asno tirado por un joven	Lápiz sobre papel	17,5 x 12		24	Christie's



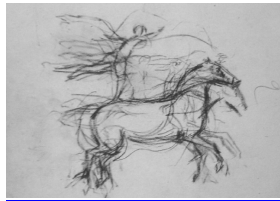
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1905		Caballista	Tinta sobre papel	17,5 x 12		24	Sketchbook 218; Musée Picasso, Paris
1905		Acróbatas, caballo	Carboncillo y lápiz sobre papel	30,5 x 19,5		24	Christie's
1905		Mujer y caballo	Lápiz y tinta sobre papel	25 x 32,5		24	Sotheby's
1905		Joven ecuestre	Pluma sobre papel	No determinado		24	Museo de arte de Baltimore


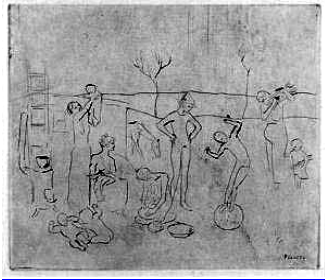

Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1905		Joven ecuestre	Pluma	23,5 x 30,5		24	Formerly Galerie Rosengart, Lucerne; Private Collection, Switzerland
1905		Joven ecuestre	Pluma	23,5 x 30,5		24	Formerly Galerie Rosengart, Lucerne; Private Collection, Switzerland
1905		Joven ecuestre	Pluma	31,8 x 40,7		24	Formerly Galerie Rosengart, Lucerne; Private Collection, Switzerland
1905		Amazona	Pluma y tinta sobre papel	30,4 x 40,4		24	Sothebys

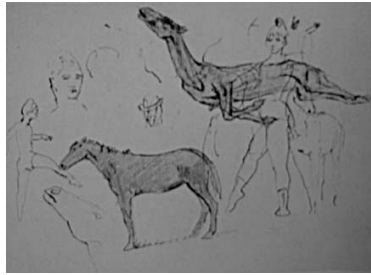
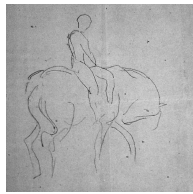
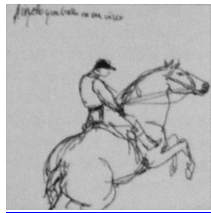
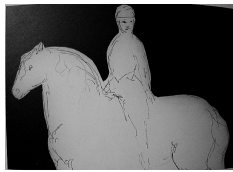
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1905		Amazona acróbata	Tinta china sobre papel	25 x 33		24	The Picasso Estate
1905		Amazona acróbata	Tinta china sobre papel	25 x 33		24	Sothebys
1905		Amazona acróbata	Guache sobre cartón	60 x 79		24	The Picasso Estate
1905		Amazona acróbata	Carboncillo sobre papel	21,3 x 27		24	Sothebys

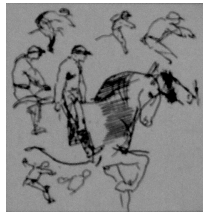

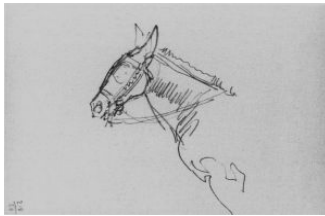

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1905		Amazonas acróbatas	Carboncillo sobre papel	21,3 x 27		24	Sothebys
1905		Arlequín a caballo	Óleo sobre cartón	100 x 69,2		24	Paul Mellon Collection, Upperville, VA
1905		Estudio de Arlequín a caballo	Pluma, tinta y acuarela sobre papel	22 x 13		24	Colección privada

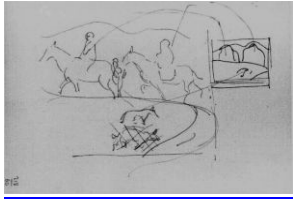


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1905		Ecuestre	Pluma sobre papel	21,5 x 27,5		24	Arild Wahlström Collection, Oslo
1905		Escena de carrera	Lápiz	17,5 x 12		24	Sketchbook 218; Musée Picasso, Paris
1905		Caballo	Pluma sobre papel	21 x 19,5		24	Sothebys
1905		Caballo encabritado y caballo	Pluma y tinta	17,5 x 12		24	Sketchbook 218; Musée Picasso, Paris


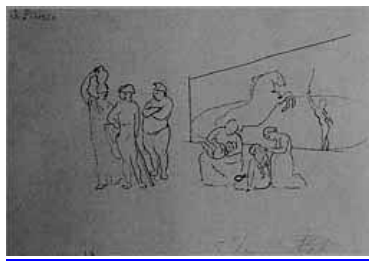

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1905		Cabeza de anciano con tiara; el Rey	Acuarela y pluma sobre papel	17 x 10		24	The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow
1905		En el Circo	Punta seca sobre cobre	22 x 14		24	Sotheby's
1905		Estudio de acróbata sobre un caballo	Lápiz sobre papel	14,5 x 22		24	Colección privada




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1905		Estudio preparatorio para familia de saltimbanquis	Guache y carboncillo sobre cartón	51,2 x 61,2		24	Museo de Bellas Artes Pushkin de Moscú
1905		Familia de saltimbanquis	Punta seca sobre cobre	28,9 x 33		24	Colección particular
1905		Familia de saltimbanquis	Acuarela y tinta china sobre papel	24,1 x 30,5		24	Museo de arte de Baltimore


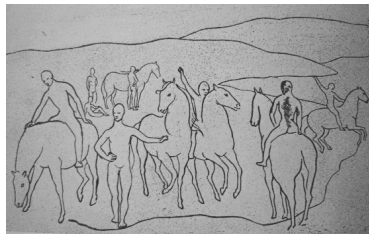

Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1905		Hoja de estudios: amazonas entrenando	Pluma, sanguina y tinta negra	26,5 x 32,5		24	Museo Picasso de París
1905		Jinete	Lápiz sobre papel	30,4 x 25,5		24	The Baltimore Museum of Art
1905		Jinete	Tinta sobre papel	21 x 19,5		24	Colección privada
1905		Jinete	Tinta sobre papel recortado	21 x 19,5		24	The Picasso Estate



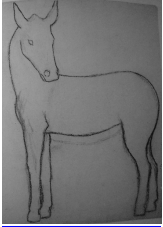
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1905		Jinete	Tinta sobre papel	21 x 19,5		24	Colección privada
1905		Mujer sobre un asno	Pluma, tinta y guache	17,5 x 12		24	Sketchbook 218; Musée Picasso, Paris
1905		Asno	Lápiz	17,5 x 12		24	Sketchbook 218; Musée Picasso, Paris
1905		Personajes montados sobre asnos	Lápiz	17,5 x 12		24	Museo Picasso, Paris

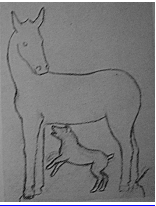
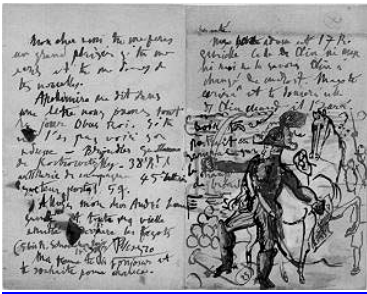
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1905		Personajes montados sobre asnos	Lápiz	17,5 x 12		24	Museo Picasso, Paris
1905		Mujer sobre un asno tirado por un joven	Lápiz	17,5 x 12		24	Museo Picasso, Paris
1906		Muchacho desnudo conduciendo un caballo	Óleo sobre lienzo	220,3 x 130,6		25	Museo de Arte moderno, New York

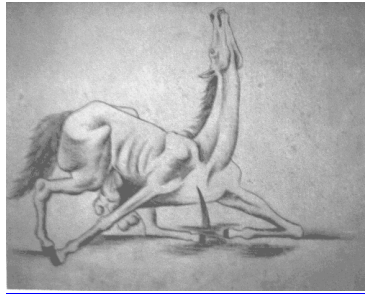
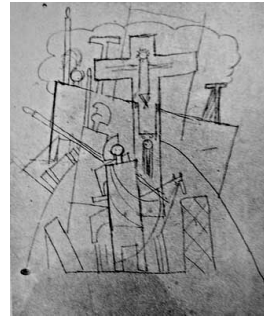
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1905		Saltimbanquis descansando y caballo encabritado	Pluma y tinta china	21 x 20		24	Museo Picasso de París
1905		Saltimbanquis, conversación, aseo y ensayo con caballo	Pluma y tinta negra trabajada a la mina de plomo	17,7 x 25,4		24	Museo Picasso de París
1905		Saltimbanquis, peinado, conversación y jinete	Pluma y tinta negra	25 x 32,5		24	Museo Picasso de París


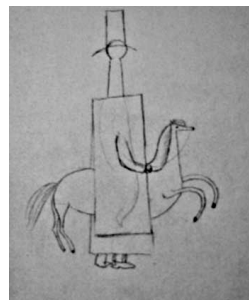

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1906		Muchacho conduciendo un caballo	Acuarela de colores rojos y rosados sobre papel marrón	50,2 x 33		25	Tate Modern, London
1906		Caballo	Acuarela y tinta sobre papel	49,9 x 32,5		25	Christie's
1906		Joven jinete	Acuarela sobre papel	44 x 30		25	The Baltimore Museum of Art


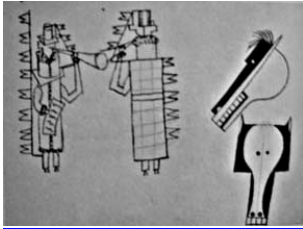

Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1906		Muchacho conduciendo un caballo	Acuarela sobre papel marrón	49 x 32		25	The Baltimore Museum of Art
1905		El abrevadero	Grabado	12 x 18,7		24	Christie's
1906		1906 Estancia en Gosol (Lérida) donde empiezan los ensayos geometrizarantes				25	
1906		El abrevadero (Arcadia)	Guache sobre cartón	38,1 x 57,8		25	Colección privada

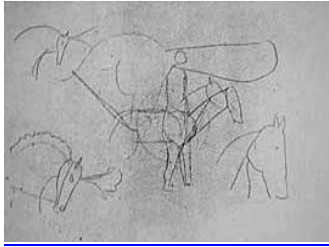
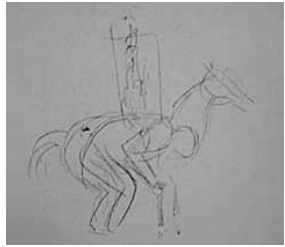

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1906		Fernande sobre un mulo	Óleo sobre madera	30 x 20,5		25	Colección privada
1906		Jinete de espaldas	Carboncillo sobre papel gris	46,6 x 30,4		25	Sotheby's
1906		Mulo	Lápiz sobre papel	63 x 48		25	Colección privada

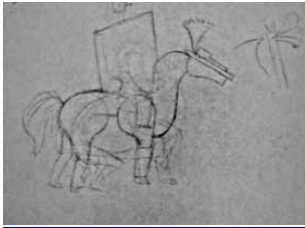
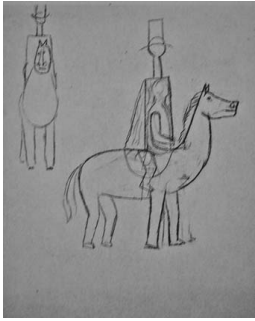
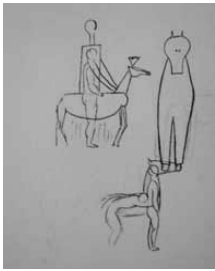
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1906		Mulo y perrito	Lápiz sobre papel	31,5 x 24		25	Colección privada
1908		Periodo Cubista				27	
1911		Conoce a Eva Gouel				30	
1912		Deja a Fernande Olivier				31	
1913		Muere el padre de picasso				32	
1914		Estalla la primera guerra mundial				33	
1915		Muere Eva Gouel				34	
1915		Vive la France (carta a André Salmon)	Guache, acuarela y tinta china	17,5 x 11,1		34	Museo Picasso de París


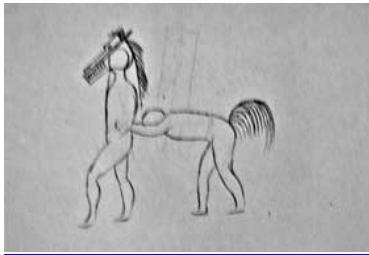
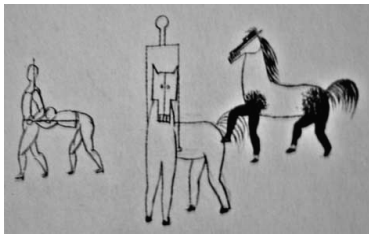
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1917		<i>Viaja a Roma par trabajar en el decorado de la obra Parade, conoce a Olga Khokhlova. Visita Nápoles, Pompeya, Madrid y Barcelona con los Ballet Rusos</i>				36	
1917		Caballo destripado	Tiza negra sobre lienzo	80,2 x 103,3		36	Museo Reina Sofía de Madrid
1917		Crucifixión	Mina de plomo	29 x 22,6		36	Museo Picasso de París

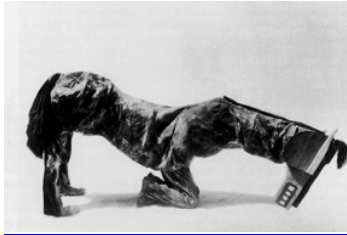
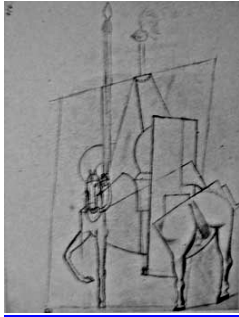
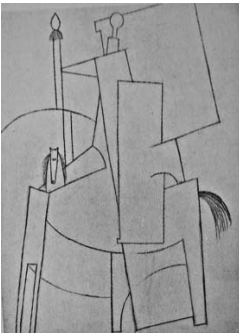
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1917		El telón de Parade	Témpera sobre tejido	1060 x 1725		36	Destruído
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo	28 x 22,5		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo y acuarela	31 x 15,5		36	Museo Picasso de París




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo, tinta marrón y tinta azul	27 x 21,2		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo y acuarela	20,4 x 28		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo	20,5 x 28		36	Museo Picasso de París


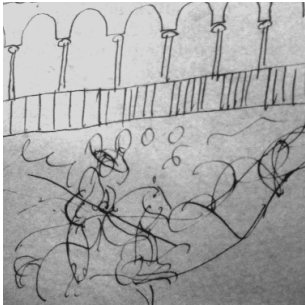
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo	20,4 x 28		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo	28 x 20,5		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo	28 x 20,5		36	Museo Picasso de París

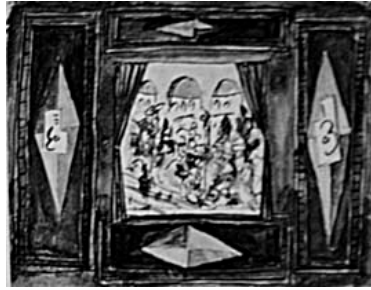


Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo	21,2 x 27		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de Plomo	28 x 22,5		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo	20,5 x 28		36	Museo Picasso de París

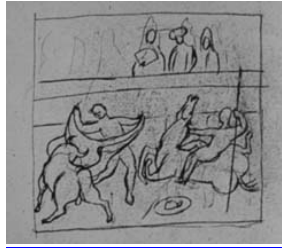
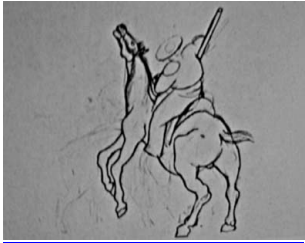

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo y acuarela	20,5 x 28		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo tinta azul y tinta marrón	20,7 x 28		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para los domadores a caballo	Mina de plomo tinta azul y tinta marrón	20,5 x 28		36	Museo Picasso de París


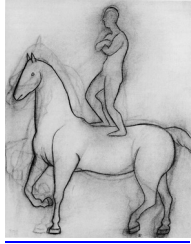
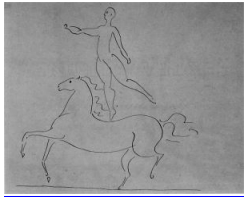
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1917		Caballo de Parade	Original de la obra de teatral	No determinado		36	Destruído
1917		Estudio para una crucifixión: Caballero y lanza	Mina de plomo	31,6 x 24,2		36	Museo Picasso de París
1917		Estudio para una crucifixión: Caballero y lanza	Mina de plomo	31,5 x 24,5		36	Museo Picasso de París


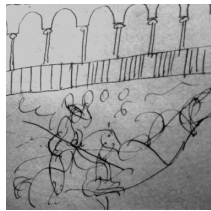
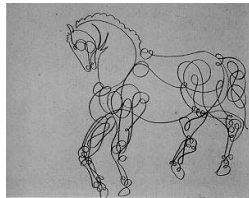
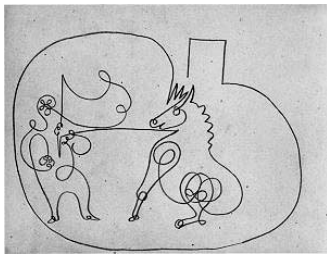
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1917		Proyecto para el telón de Parade	Lápiz plomo	20 x 27		36	Museo Picasso de París
1917		Proyecto para el telón de Parade	Lápiz plomo	24,7 x 30		36	Museo Picasso de París
1917		Proyecto para el telón de Parade	Acuarela y lápiz plomo	27,3 x 39,5		36	Museo Picasso de París
1918		<i>Contrae matrimonio con Olga Khokhlova</i>				37	

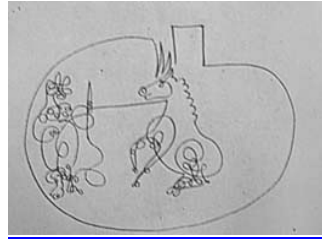
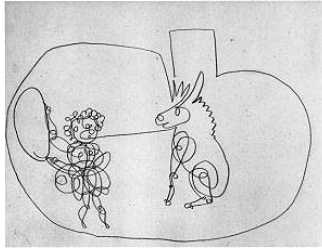
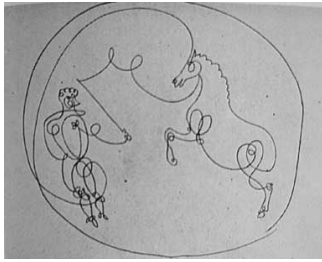
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1919		<i>Viaja a Londres para trabajar en los decorados de la obra "El sombrero de tres picos"</i>				38	
1919		Estudio para el Sombrero de Tres Picos	Mina de plomo	31,5 x 24,2		38	Museo Picasso de París
1919		Estudio para el Sombrero de Tres Picos: Picador	Mina de plomo	20 x 26,5		38	Museo Picasso de París

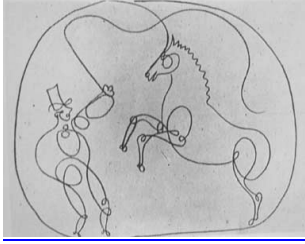
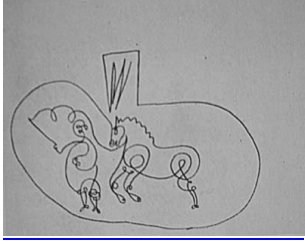

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1919		Estudio para el telón	Gouache y lápiz plomo	20 x 26,5		38	Museo Picasso de París
1919		Estudio para el telón	Mina de plomo	31 x 24		38	Museo Picasso de París
1919		Estudio para el telón: bodegón con instrumento de música sobre una mesa	Mina de Plomo	20,5 x 27		38	Museo Picasso de París

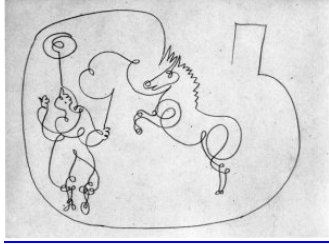

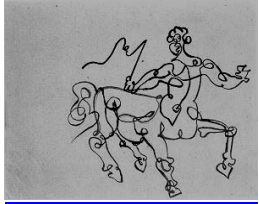
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1919		Estudio para Sombrero de Tres Picos: Corrida	Mina de plomo	20 x 27		38	Museo Picasso de París
1919		Estudio para Sombrero de Tres Picos: El Picador	Mina de plomo	20,6 x 26,5		38	Museo Picasso de París
1919		Estudio para Sombrero de Tres Picos: El Picador	Mina de plomo	31,5 x 24		38	Museo Picasso de París

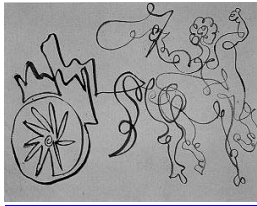
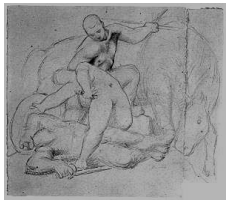
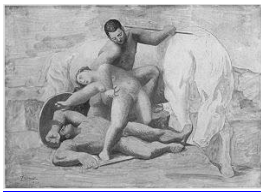

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1919		Boceto para el telón	Mina de plomo	28 x 26,5		38	Museo Picasso de París
1919		Amazona	Tinta sobre papel	60 x 48		38	Colección particular
1919		Amazona	Tinta sobre papel	20,2 x 25		38	Colección particular

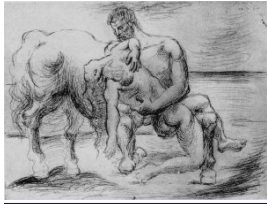


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1919		Picador, torero y toro	Tinta sobre papel	11,5 x 16,5		38	Colección particular
1919		Picador	Tinta sobre papel	No determinado		38	Colección particular
1920		Caballo	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21 x 27,5		39	Museo Picasso de París
1920		Caballo y domador	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21 x 27,5		39	Museo Picasso de París


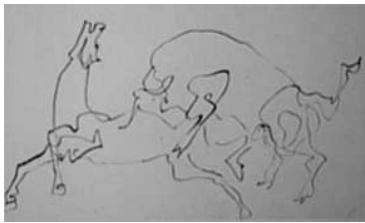
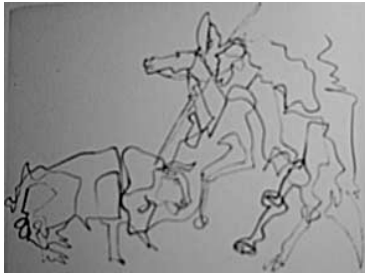
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1920		Caballo y domador	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21 x 27,5		39	Museo Picasso de París
1920		Caballo y domadora	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21 x 27		39	Museo Picasso de París
1920		Caballo y domador	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21,3 x 27,2		39	Museo Picasso de París

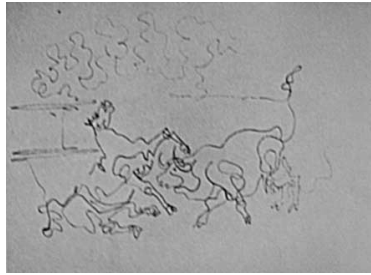
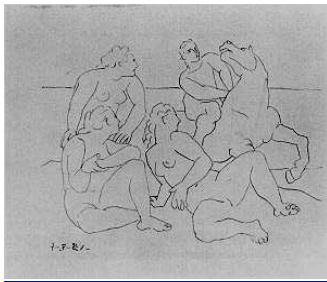
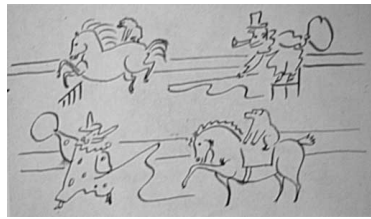
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1920		Caballo y domador	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21,5 x 27,1		39	Museo Picasso de París
1920		Caballo y domador	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21,2 x 27,1		39	Museo Picasso de París
1920		Caballo y domador malabarista	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21,2 x 27,2		39	Museo Picasso de París

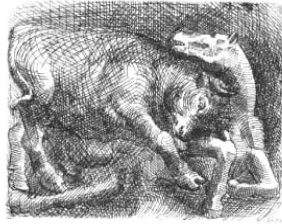
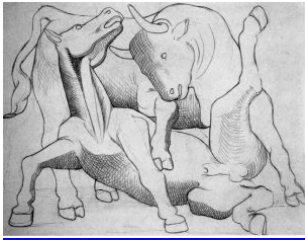
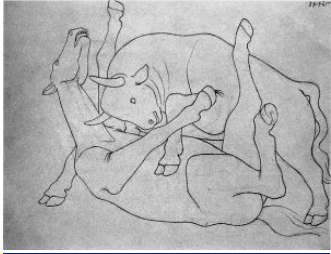
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1920		Caballo y domador malabarista	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21,5 x 27,3		39	Museo Picasso de París
1920		Centauro	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21 x 27		39	Museo Picasso de París
1920		Centauro	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21 x 27		39	Museo Picasso de París

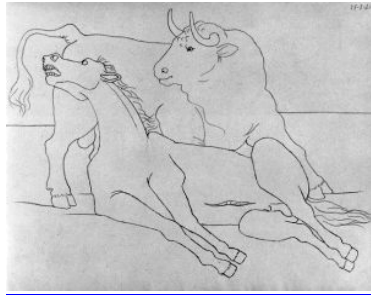
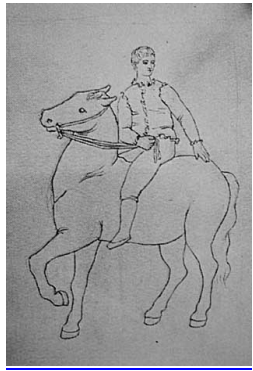
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1920		Centauro y carreta	Dibujo de un solo trazo. Lápiz plomo	21 x 27		39	Museo Picasso de París
1920		La Violación	Lápiz sobre papel	25,7 x 22,5		39	Colección particular
1920		La Violación	Témpera sobre madera	23,8 x 32,6		39	Colección particular
1920		Nesso y Deyanira (El Rapto)	Guache sobre papel	22 x 28		39	Colección particular




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1920		Nesso y Deyanira (El Rapto)	Lápiz sobre papel	24,8 x 32,5		39	Colección particular
1920		Nesso y Deyanira (El Rapto)	Punta de plata sobre papel	21,3 x 27		39	Colección particular
1920		Nesso y Deyanira (El Rapto)	Tinta marrón sobre papel	21,3 x 27,3		39	Museo Picasso de París

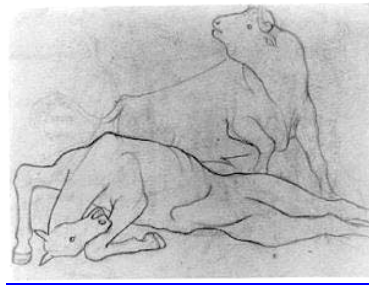
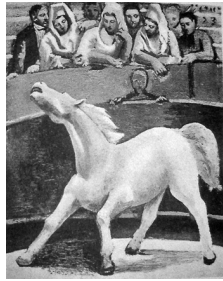
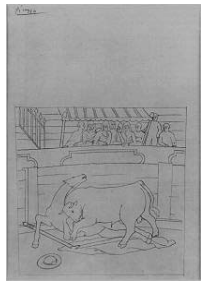
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1920		Proyecto del telón Polichinela: arlequín en la pista con bailarina y caballista	Óleo	16 x 25		39	Museo Picasso de París
1921		<i>Nace su hijo Paulo, más conocido por Paul</i>				40	
1921	1923	Caballo y toro	Dibujo de un trazo Tinta China	14 x 24		40/42	Museo Picasso de París
1921	1923	Picador y Toro	Dibujo de un trazo Tinta China	24 x 31,6		40/42	Museo Picasso de París


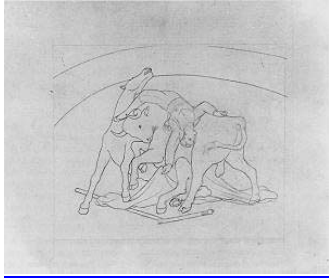

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1921	1923	Toro destripando un caballo	Dibujo de un solo trazo. Tinta india	24 x 31,6		40/42	Museo Picasso de París
1921		El Caballero y las féminas	Litografía	19,5 x 27		40	Colección privada
1921		Escenas de Circo: mono caballista, Augusto y payaso blanco como domadores (proyecto para un timbal)	Pluma y tinta sobre papel de cartas azul	13,3 x 21		40	Museo Picasso de París


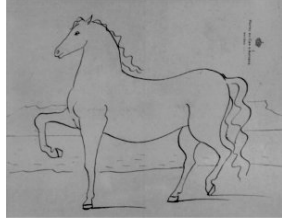
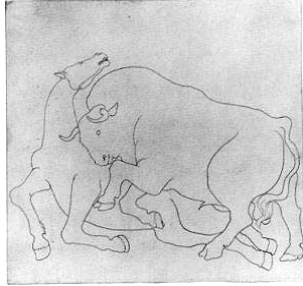
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1921		Toro atacando a un caballo	Aguafuerte	17,8 x 23,8		40	Colección privada
1921		Toro atacando a un caballo	Lápiz sobre papel	25 x 32,5		40	Colección privada
1921		Toro atacando a un caballo	Lápiz sobre papel	25,5 x 32,5		40	Colección privada




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1921		Toro y Caballo herido	Mina de plomo	24,5 x 30,3		40	Museo Picasso de París
1922		Acróbata a caballo	Tinta y mina de plomo	18,5 x 11,2		41	Museo Picasso de París

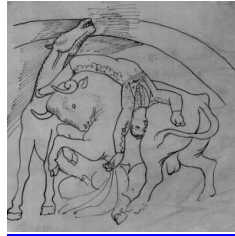
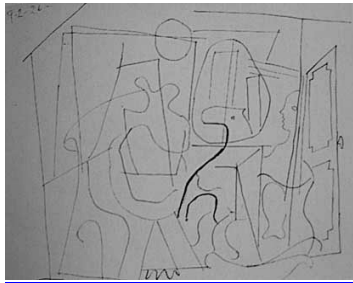

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1922		Circo forastero	Tinta y mina de plomo	11,2 x 14,3		41	Museo Picasso de París
1922		Circo forastero	Guache	11 x 14,3		41	Museo Picasso de París
1922		Corrida: La muerte del torero	Óleo sobre tela	13,6 x 19		41	Colección privada

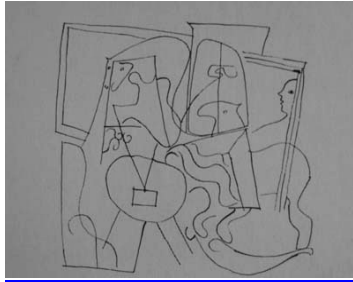
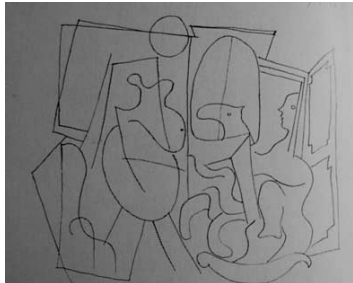
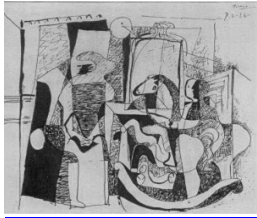
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1923	1924	Corrida: toro y caballo herido	Lápiz plomo sobre el reverso de una invitación	11,7 x 14,2		42	Museo Picasso de París
1923		El Caballo Herido	Óleo sobre lienzo	No determinado		42	Colección particular
1923		Corrida	Tinta y lápiz sobre papel	35 x 25		42	Colección particular

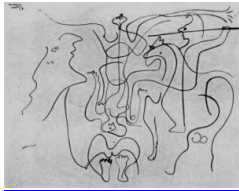
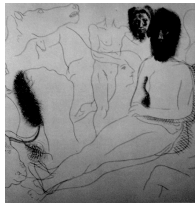
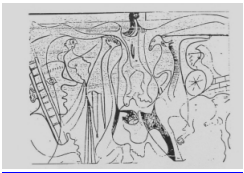

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1923		Corrida: La muerte del torero	Carboncillo sobre lienzo	22 x 27,8		42	Colección particular
1923		Corrida: La muerte del torero	Mina de plomo	47,6 x 62,5		42	Museo Picasso de París
1923		Dos caballos	Tinta sobre papel	24 x 32		42	The Picasso Estate



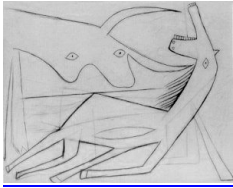
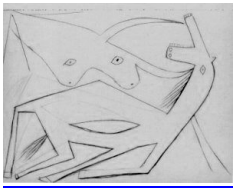
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1923		Picador, torero y toro	Tinta sobre papel	24 x 32		42	The Picasso Estate
1923		Caballo	Tinta sobre papel	22 x 27		42	Colección particular
1923		Corrida: Toro y Caballo	Mina de plomo	24,1 x 25		42	Museo Picasso de París

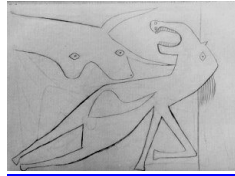



<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1923		Nacimiento de centauro; Según cuento de Ramón Reventos	Grabado	33,6 x 26,4		42	Colección particular
1923		Paul, hijo del artista a los dos años (según fotografía)	Óleo sobre lienzo	100 x 81		42	Bernard Ruiz-Picasso Collection, Paris
1923		Niño con caballo de juguete(Paul)	Pastel sobre papel	103,5 x 73,5		42	Museo Picasso, Málaga

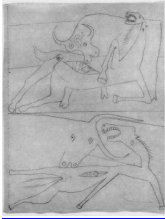

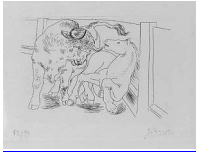
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1923		Tauromaquia	Tinta y lápiz sobre papel	21 x 24,5		42	Colección particular
1926		Composición con caballo basculante	Tinta china sobre trazos de lápiz plomo	40,6 x 51		45	Museo Picasso de París
1926		Composición con caballo basculante	Tinta china sobre trazos de lápiz plomo	40,6 x 51		45	Museo Picasso de París




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1926		Composición con caballo basculante	Tinta china sobre trazos de lápiz plomo	41 x 51		45	Museo Picasso de París
1926		Composición con caballo basculante	Tinta china sobre trazos de lápiz plomo	40,6 x 51		45	Museo Picasso de París
1926		El caballo de balancín	Tinta	41 x 50		45	Museo Picasso de París

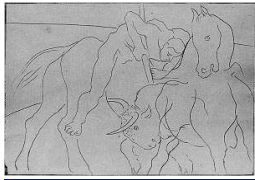


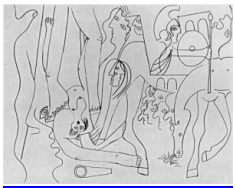
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1926		Crucifixión	Lápiz	41 x 50		45	Museo Picasso de París
1927		<i>Conoce a Marie-Thérèse Walter</i>				46	
1927		Desnudo sentado y bocetos de animales	Aguafuerte	17 x 18		46	Colección particular
1927		Crucifixión	Lápiz	No determinado		46	Colección privada
1927		Escena de corrida	Lápiz	31 x 23,5		46	Museo Picasso de París

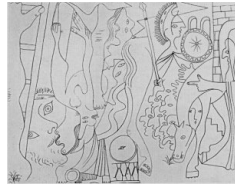

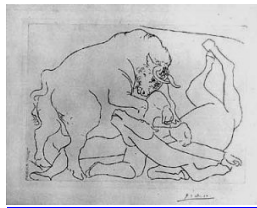

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1927		Escena de corrida	Lápiz	31 x 23,5		46	Museo Picasso de París
1927		Dos estudios de toro atacando un caballo	Lápiz	31 x 23,5		46	Museo Picasso de París
1927		Toro y caballo	Lápiz	31 x 23,5		46	Museo Picasso de París
1927		Toro y caballo	Lápiz	31 x 23,5		46	Museo Picasso de París




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1927		Toro y caballo	Lápiz	31 x 23,5		46	Museo Picasso de París
1927		Escena de corrida	Lápiz	31 x 23,5		46	Museo Picasso de París
1927		Escena de corrida	Lápiz	31 x 23,5		46	Museo Picasso de París
1927		Escena de corrida	Lápiz	31 x 23,5		46	Museo Picasso de París


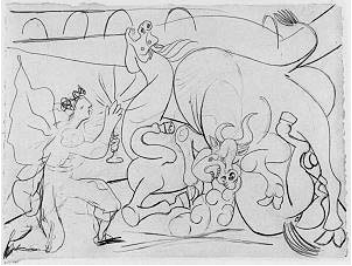

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1927		Estudios	Tinta y lápiz sobre papel	30,4 x 23		46	Museo Picasso de París
1927		Estudios	Tinta y lápiz sobre papel	30,4 x 23		46	Museo Picasso de París
1927		Toro y caballo	Grabado	19,5 x 30,5		46	Colección particular
1928		<i>Vacaciones de verano en Dinard con Olga y Paulo. Presencia de Marie Thérèse en secreto</i>				47	

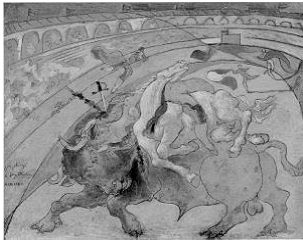

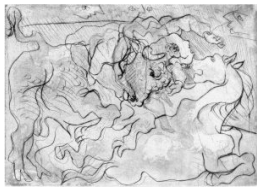

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1928		Jinete	Pluma y tinta china	37 x 27		47	Museo Picasso de París
1929		Dos caballos arrastrando un caballo muerto	Grabado	28,2 x 38,2		48	Colección particular
1929		El arrastre; Tauromaquia	Grabado	38 x 28		48	Colección particular


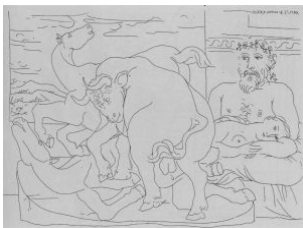


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1929		La Pica	Grabado	28 x 38		48	Colección particular
1929		Tauromaquia	Grabado	38,1 x 28,2		48	Colección particular
1929		La Crucifixión	Lápiz	24,5 x 31		48	Colección privada
1929		La Crucifixión(estudio)	Lápiz	24,5 x 31		48	Colección privada





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1929		La Crucifixión(estudio)	Lápiz	24,5 x 31		48	Colección privada
1929		La Crucifixión(estudio Grünewald)	Lápiz	24,5 x 31		48	Colección privada
1929		Torero y caballo arrollados por un toro	Grabado sobre papel japonés	19,4 x 21		48	Colección particular
1930		Caballo acostado	Tinta china sobre una fotografía de la luna	8,8 x 14		49	Museo Picasso de París





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1930		La metamorfosis de Ovidio	Grabado	31,2 x 22,4		49	Colección particular
1930		La Crucifixión	Óleo sobre contra chapado	51,5 x 66,5		49	Museo Picasso de París
1931		Caballo moribundo	Aguafuerte sobre cobre	78 x 58		50	Museo Picasso de París





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1933	1934	Combate entre toro y caballo	Mina de plomo y óleo	55 x 35		52/53	Museo Picasso de París
1933	1934	Mujer con vela; combate entre toro y caballo	Mina de plomo	26 x 34,5		52/53	Museo Picasso de París
1933		Corrida: La muerte del torero	Óleo sobre madera	31,2 x 40,3		52	Museo Picasso, París





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1933		Corrida; La muerte de la mujer torera	Óleo y lápiz sobre tabla	21,7 x 27		52	Museo picasso, París
1933		Suite Vollard nº15 corrida, torero herido	Aguafuerte	19,3 x 26,8		52	Museo Picasso de París
1933		Suite Vollard nº16 corrida, torero herido III	Aguafuerte	20 x 28		52	Museo Picasso de París
1933		Suite Vollard nº17 El circo repetición	Aguafuerte	19,9 x 27,7		52	Museo Picasso de París



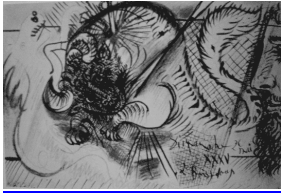

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1933		Suite Vollard nº55 Escultor y modelo observando un grupo escultórico	Aguafuerte	19,4 x 26,8		52	Museo Picasso de París
1933		Suite Vollard nº57 Escultor y modelo observando un grupo escultórico representando a un toro atacando dos caballos	Aguafuerte	19,4 x 26,7		52	Museo Picasso de París
1933		Suite Vollard nº58 Escultor y modelo observando un grupo escultórico representando un centauro observando una mujer	Aguafuerte	19,4 x 26,8		52	Museo Picasso de París
1933		Suite Vollard nº64 Escultor y modelo observando un grupo escultórico representado por dos caballos peleando	Aguafuerte	19,4 x 26,7		52	Museo Picasso de París




Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1933		Suite Vollard nº66 Marie-Thérèse arrodillada contemplando un grupo escultórico	Aguafuerte	29,9 x 36,5		52	Museo Picasso de París
1934		<i>Retorna al tema de los toros tras un viaje a Madrid, Toledo, Zaragoza y Barcelona con Olga y Paulo. Marie-Thérèse está embarazada</i>				53	
1934		Caballo y toro	Carboncillo sobre papel	34,5 x 51		53	Museo Picasso de París
1934		Caballo y toro	Tinta china sobre papel	12 x 25,5		53	Museo Picasso de París
1934		Composición; La muerte del torero	Lápiz, pluma y tinta sobre papel	24,9 x 34		53	Museo Picasso de París




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1934		Corrida	Grabado	49,5 x 69,7		53	Museo Picasso de París
1934		Corrida	Óleo sobre lienzo	30 x 42		53	Museo Picasso de París
1934		Corrida	Óleo sobre lienzo	33 x 40,8		53	Museo Picasso de París
1934		Corrida	Óleo sobre lienzo	33 x 41		53	Museo Picasso de París



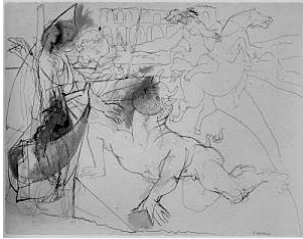
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1934		Corrida	Pluma y tinta sobre papel	21,5 x 25		53	Museo Picasso de París
1934		Corrida de toros	Óleo sobre lienzo	50 x 61		53	Colección particular
1934		Corrida de toros	Óleo sobre lienzo	54 x 73		53	Colección particular
1934		Corrida de toros	Óleo sobre lienzo	97 x 130		53	Colección particular



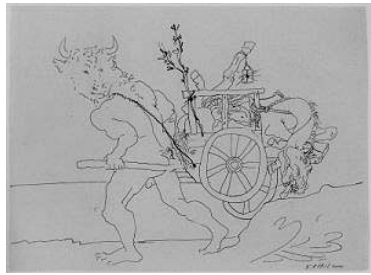
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1934		Mujer con vela, combate entre el toro y caballo	Pluma, tinta china y lápiz sobre lienzo	31,5 x 40,5		53	Museo Picasso, París
1934		Mujer torero	Grabado	63,5 x 90,6		53	Museo Picasso de París
1934		Mujer torero	Grabado	23,7 x 29,9		53	Ledor Fine Art. París
1934		Suite Vollard nº23 Toro muriendo agonizante delante de una mujer	Grabado	23,7 x 29,7		53	Museo Picasso de París


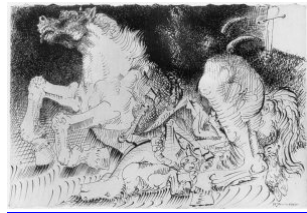

Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1934		Mujer torero	Grabado	29,7 x 23,7		53	Museo Picasso de París
1934		Toro y caballo	Lápiz sobre papel	26 x 34,5		53	Museo Picasso de París
1935		<i>Luchas internas con Olga y demanda de divorcio. Nace Maya hija de Marie-Thérèse y Picasso</i>				54	
1935		La bestia	Pincel y pastel	34 x 44		54	Museo Picasso de París
1935		Corrida	Lápices de colores, mina de plomo y tinta china	17,2 x 25,8		54	Museo Picasso de París



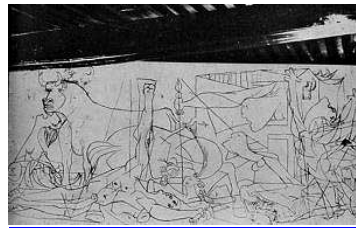

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1935		El toro victorioso	Lápiz sobre papel	34,5 x 51,2		54	Museo Picasso de París
1935		Minotauro y caballo	Lápiz plomo	17,5 x 25,5		54	Museo Picasso de París
1935		Minotauromaquia	Aguafuerte y raspador	49,8 x 69,3		54	Museo Picasso de París


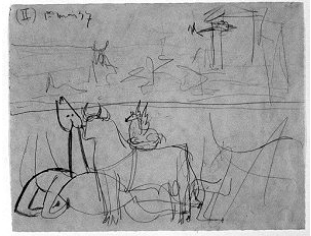
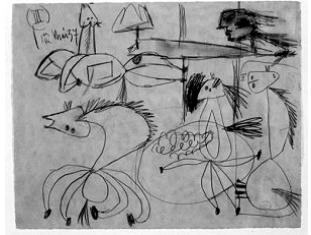
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1935		Mujer, toro y caballo	Lápiz, tinta, lápiz color sobre papel	19 x 24		54	Museo Picasso de París
1936		<i>Comienza la Guerra Civil española, es nombrado director del Museo del Prado por el Gobierno de La República Española. Conoce a Dora Maar</i>				55	
1936		Cabeza de caballo; poemas en francés	Pluma, tinta china y guache	33 x 17		55	Museo Picasso de París
1936		Estudio para el telón 14 de Julio de Román Rolland. Minotauro muerto en traje de arlequín	Aguada y tinta china	44,5 x 54,5		55	Museo Picasso de París


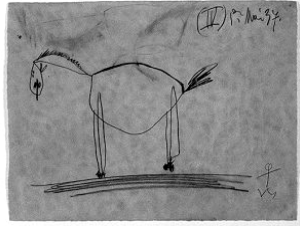

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1936		Fauno, caballo y pájaro	Aguada y tinta china sobre papel	44,2 x 54,4		55	Museo Picasso de París
1936		Minotauro herido, jinete y personajes	Aguada, pluma y tinta china sobre papel	50 x 65		55	Museo Picasso de París
1936		Minotauro herido, jinete y personajes	Tinta china y guache	50 x 65		55	Museo Picasso de París




Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1936		Minotauro herido, caballo y personajes	Guache, pluma y tinta china	50 x 65		55	Museo Picasso de París
1936		Minotauro llevando una yegua y su potrillo en una carreta	Óleo sobre lienzo	46 x 55		55	Museo Picasso de París
1936		Minotauro llevando una yegua y su potrillo en una carreta	Pluma y tinta china sobre papel	50,5 x 66		55	Museo Picasso de París



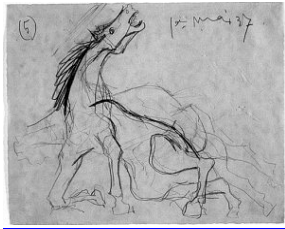
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1936		Minotauro y Yegua muerta delante de una gruta y niña con velo	Aguada y tinta china sobre papel	50 x 65,5		55	Museo Picasso de París
1936		Torero y dos caballos	Pluma y tinta china sobre papel	17 x 25,5		55	Museo Picasso de París
1937		<i>El 26 de abril el Ejército Alemán bombardea la ciudad vasca de Guernica</i>				56	
1937		Combate en la arena	Punta seca	39,6 x 49,5		56	Sotheby's





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1937		Combate en la arena	Punta seca	45,8 x 59		56	Museo Picasso de París
1937		Combate en la arena	Punta seca	39,6 x 49,5		56	Colección privada
1937		Estado I Guernica	Óleo sobre lienzo	349 x 776,6		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica	Lápiz sobre papel	24 x 45,3		56	Museo de Arte Reina Sofía

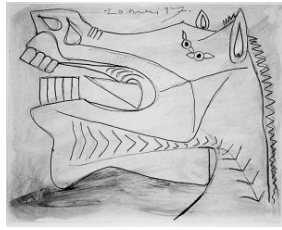
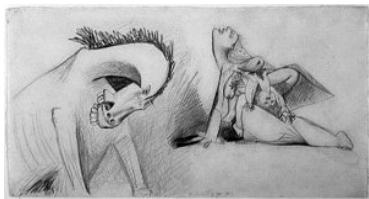


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1937		Estudio Guernica I	Lápiz sobre papel azul	21 x 26,9		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica II	Lápiz sobre papel azul	21 x 26,9		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica III	Lápiz sobre papel azul	21 x 26,8		56	Museo de Arte Reina Sofía

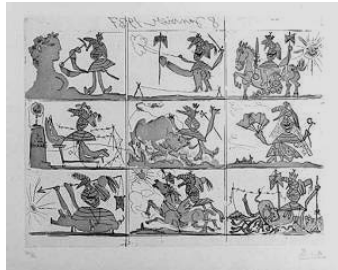
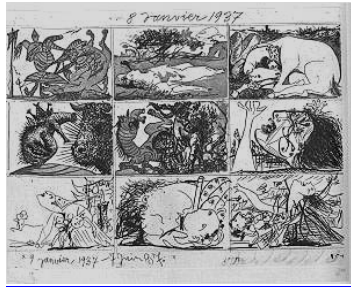

Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1937		Estudio Guernica IV	Lápiz y óleo sobre contrachapado	53,7 x 64,7		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica (Caballo)	Lápiz sobre papel	21 x 26,9		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica V	Lápiz y óleo sobre contrachapado	60 x 73		56	Museo de Arte Reina Sofía




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1937		Estudio Guernica; VI	Lápiz sobre papel	24,1 x 45,6		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica; caballo	Lápiz sobre papel	24,1 x 45,6		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica; pata de caballo y cabezas de caballos	Lápiz sobre papel	45,3 x 24,3		56	Museo de Arte Reina Sofía





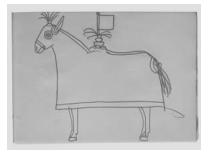
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1937		Estudio Guernica; caballo	Lápiz sobre papel azul	21 x 15,5		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica; caballo	Óleo sobre lienzo	65 x 92,1		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica; caballo	Lápiz sobre papel azul	21 x 26,8		56	Museo de Arte Reina Sofía



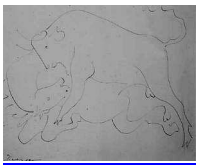
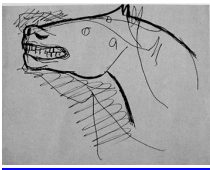
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1937		Estudio Guernica; caballo II	Lápiz sobre papel azul	26,9 x 21		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica; Caballo y toro	Lápiz sobre cartón amarillo-marrón	22,7 x 12,1		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica; caballo	Lápiz y tiza de color sobre papel	24,2 x 45,6		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica; cabeza de caballo	Lápiz y aguada sobre papel	29 x 23,1		56	Museo de Arte Reina Sofía

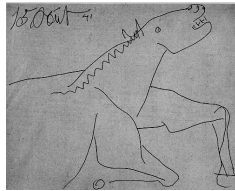
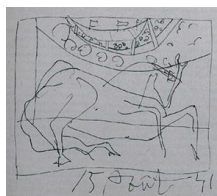

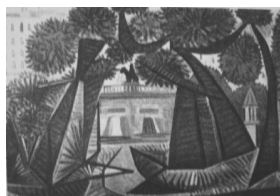
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1937		Estudio Guernica; cabeza de caballo	Lápiz y aguada sobre papel	29 x 23,1		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Estudio Guernica; caballo y madre con niño muerto	lápiz	24 x 45,5		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Guernica	Óleo sobre lienzo	349 x 776,6		56	Museo de Arte Reina Sofía
1937		Le facteur caballo	Lápiz y crayón sobre papel	14 x 20,5		56	Colección privada


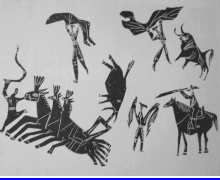


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1937		Sueño y mentira de Franco	Grabado al aguafuerte, aguatinta y azúcar	31,7 x 42,6		56	Museo Picasso de París
1937		Sueño y mentira de Franco	Grabado al aguafuerte, aguatinta y azúcar	31,4 x 42		56	Museo Picasso de París
1938		Hombre llevando un caballo	Punta seca	24,1 x 34,3		56	Meyerovich Gallery



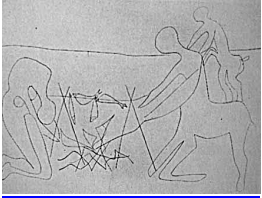
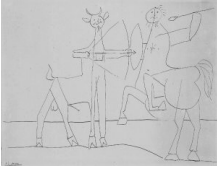
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1938		La crucifixión	Pluma y tinta china	44,5 x 67		57	Museo Picasso de París
1938		Caballo cansado	Pincel, pluma y aguada sobre papel glaseado cuadriculado	20,9 x 29,5		57	Museo Picasso de Málaga
1938		Maya con caballito	Óleo sobre lienzo	73,5 x 60		57	Colección privada
1939		<i>Muere la madre de Picasso. Termina la guerra civil española. Comienza la segunda guerra mundial</i>				58	

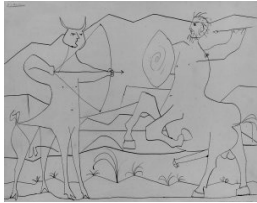



<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1939		Corrida	Lápiz y tinta sobre papel	38 x 46		58	Colección privada
1939		Cabeza de caballo con penacho	Lápiz sobre papel	11 x 17		58	Museo Picasso de Málaga
1939		Caballos con penacho	Lápiz sobre papel	11 x 17		58	Museo Picasso de Málaga
1939		Caballo con penacho	Lápiz sobre papel	11 x 17		58	Museo Picasso de Málaga
1939		Caballo con penacho	Lápiz sobre papel	11 x 17		58	Museo Picasso de Málaga

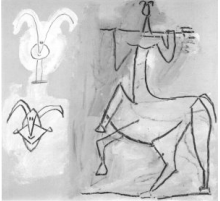
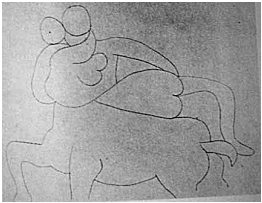
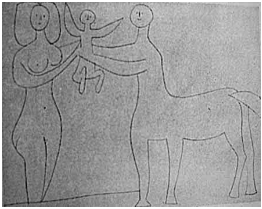

Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1939		Caballos y personaje	Tinta china	46 x 64		58	Collection, Paris; Dr Gaussen Collection Paris; Galerie Beyeler, Basle; Museum Ludwig, Cologne
1940		<i>El ejercito alemán toma París</i>				59	
1940		Animales	Lápiz sobre papel	26,7 x 21		59	Christie's
1940		Toro y caballo	Pluma y tinta sobre papel	34 x 44		59	Museo Picasso de París
1941		Caballo	Crayón sobre papel	21 x 27		60	Museo Picasso de París


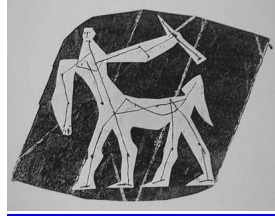

Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1941		Caballo	Tinta china sobre papel	21 x 27		60	Museo Picasso de París
1941		Corrida	Tinta china sobre papel	21 x 27		60	Museo Picasso de París
1942		Caballo(Historia natural de Bufón)	Aguatinta	46,5 x 27,5		61	Sotheby's
1943		Conoce a Françoise Gilot					62
1943		El parque Vert -Galant	Óleo sobre lienzo	30,5 x 40		63	Museo Picasso de París

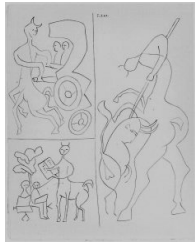



Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1944		<i>La ciudad de París es liberada por el ejército americano</i>				63	
1945		El arrastre	Litografía	16,3 x 31,6		64	Museo Picasso de París
1945		Escenas de corrida	Litografía	16,3 x 31,6		64	Colección privada
1945		Cabezas de niños y de caballo	Litografía	32,6 x 44		64	Christie's
1945		El circo	Litografía	29,8 x 39,9		64	Museo Picasso de París
1946		<i>Se instala definitivamente con Françoise Gilot en Antibes</i>				65	

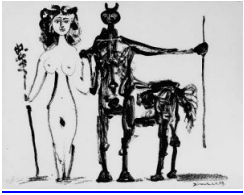


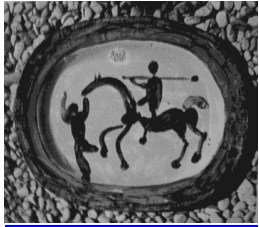
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1946		Centauros mujer y pájaros	Mina de plomo	51 x 66		65	Museo Picasso de París
1946		Centauros mujer y pájaro	Mina de plomo	51 x 56		65	Museo Picasso de París
1946		Centauros y mujer asando peces	Mina de plomo	51 x 66		65	Museo Picasso de París
1946		Combate entre Fauno y Centauro	Tinta sobre papel	50,1 x 65,4		65	Christie's



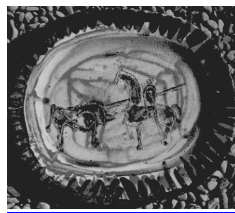
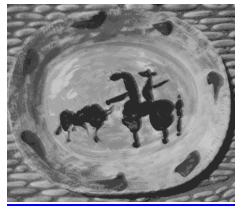
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1946		Combate entre Fauno y Centauro	Tinta sobre papel	50 x 65		65	Sotheby's
1946		Corrida de toros	Litografía	32,6 x 44,2		65	Sotheby's
1946		Corrida; sol y noche	Litografía	30,3 x 41,1		65	Sotheby's
1946		La alegría de vivir	Óleo sobre fibrocemento	120 x 250			Museo Picasso de Antibes





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1946		Centauro con tridente y dos cabezas de faunos	Grafito sobre papel resinado	48,5 x 43,5			Museo Picasso de Antibes
1946		Mujer raptada por un centauro	Mina de plomo	51 x 65,7		65	Museo Picasso de París
1946		Mujer y centauro sosteniendo un pequeño fauno	Mina de plomo	51 x 66		65	Museo Picasso de París
1946		Mujer y centauro sosteniendo un pequeño fauno	Mina de plomo	51 x 56		65	Museo Picasso de París


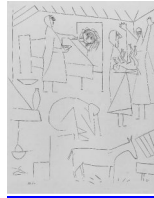


Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1946		Centauro (Tríptico)	Óleo y ripolin sobre cemento	250 x 360		65	Museo Picasso, Antibes
1947		<i>Nace Claude, el primer hijo de Françoise y Picasso. Desarrolla su actividad como ceramista en Vallauris</i>				66	
1947	1948	Centauro teniendo un arma	Tinta china sobre papel de embalar	16,5 x 15		66/67	Museo Picasso de París
1947		Dos cuentos, centauro tirando de una carreta	Punta seca	33,5 x 26		66	Christie's





Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1947		Los diversos oficios del centauro; Picador, caballo de carruaje y maestro de escuela	Punta seca	30,9 x 25,7		66	Christie's
1947		Centauro picador; Según cuento de Ramón Reventos	Punta seca	33,5 x 25,8		66	Sotheby's
1947		Centauro y bacante; Según cuento de Ramón Reventos	Litografía	66,5 x 51,7		66	Christie's
1947		Centauro y mujer	Punta seca	27 x 45		66	Christie's


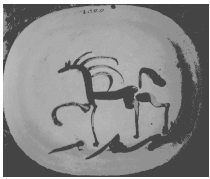
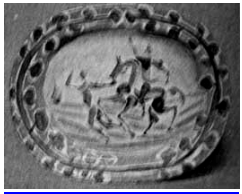

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1947		Centauro y mujer	Litografía	47 x 55,5		66	Christie's
1947		Combate de centauros rojizos	Fuente rectangular	38,5 x 31		66	Museo Picasso de Antibes. Francia
1947		Corrida (fuente)	Cerámica	31,5 x 37,5		66	Colección privada
1947		Regreso del picador	Fuente rectangular	38,5 x 31		66	Museo Picasso de Antibes. Francia





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1947		Escena de corrida	Fuente rectangular	38,5 x 31		66	Museo Picasso de Antibes. Francia
1947		Escena de corrida	Fuente rectangular	38,5 x 31		66	Museo Picasso de Antibes. Francia
1947		Escena de corrida	Fuente rectangular	38,5 x 31		66	Museo Picasso de Antibes. Francia
1947		Escena de corrida	Fuente rectangular	38,5 x 31		66	Museo Picasso de Antibes. Francia





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1947		Escena de corrida	Fuente rectangular	38,5 x 31		66	Museo Picasso de Antibes. Francia
1947		Escena de corrida	Fuente rectangular	38,5 x 31		66	Museo Picasso de Antibes. Francia
1947		Fuente ovalada de barbero con corrida	Cerámica	32 x 38		66	Museo Picasso de Antibes. Francia
1947		Centauro con arco (fuente)	Cerámica	31,5 x 37		66	Colección privada

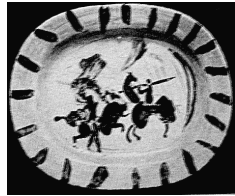
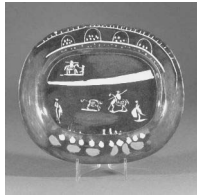


Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1947		Los faunos y la centauresa	Litografía	49 x 64		66	Christie's
1947		Nacimiento de centauro; Según cuento de Ramón Reventos	grabado	33,8 x 26,5		66	Christie's
1947		Soneto heroico al conde	Punta seca	33 x 45		66	Sotheby's
1947		Picador	Aguatinta	29,9 x 40,9		66	Sotheby's





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1947		Picador	Aguatinta	30,2 x 40,9		66	Sotheby's
1947		Picador y torero en la arena	Aguatinta	29,8 x 41		66	Sotheby's
1947		Centauro	Grabado	28,5 x 23,2		66	Colección Privada
1948		Centauro	Bronce	38,5 x 30 x 16,5		67	Colección Privada





Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1948		Ballet en los Campos Elíseos	Collage	29 x 37		67	Colección particular
1948		Reverso de la fuente pájaro y flores (caballo)	Fuente	32 x 38		67	Colección particular
1948		El jinete (fuente9	Cerámica	37,5 x 31		67	Colección particular
1948		Centauro bailando	Litografía	49,8 x 65,7		67	Colección particular
1949		<i>Nace Paloma, el segundo hijo de Françoise y Picasso</i>				68	





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1949		Claude con caballo de ruedas	Óleo sobre lienzo	130 x 97		68	Colección particular
1949		Claude con caballo de ruedas	Óleo sobre lienzo	133 x 98		68	Colección particular
1949		Centauro	Bronce	27,5 x 16,5		68	Colección particular
1949		Picador (plato cuadrado redondeado)	Cerámica	24 x 24		68	Colección particular


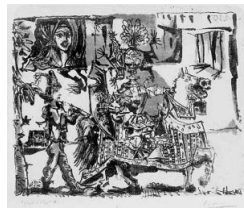

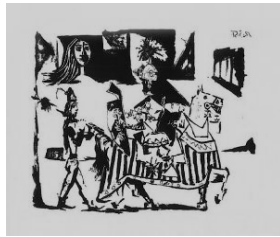
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1949		Picador sobre fondo rosa (Fuente)	Cerámica	32 x 38		68	Colección particular
1949		Picador sobre fondo azul (fuente)	Cerámica	32 x 38		68	Colección particular
1949		El centauro cazador (fuente)	Cerámica	31 x 37,5		68	Colección particular
1949		El picador sobre fondo marrón (fuente)	Cerámica	31 x 37,5		68	Colección particular





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1949		El picador sobre fondo azul (fuente)	Cerámica	32 x 38		68	Colección particular
1949		Corrida verde	Cerámica	36,8		68	Colección particular
1949		Corrida; el picador	Litografía	55,6 x 65,4		68	Christie's
1949		La Carmen de Carmen; picador	Aguatinta	41 x 31		68	Colección particular





Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1949		La Carmen de Carmen; picador	Punta seca	19,7 x 15		68	Colección particular
1949		La gran corrida	Litografía en verde y gris	53,8 x 67,5		68	Colección particular
1949		La gran corrida	Litografía y óleo verde	55,5 x 68		68	Colección particular
1950		<i>Estalla la guerra de Corea</i>				69	
1950		La Pica	Litografía	44,3 x 59,5		69	Colección particular


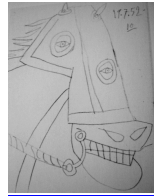

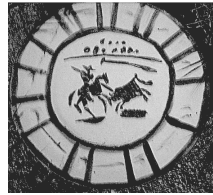
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1950		Centauro alado del búho	Bronce	13,5 x 11		69	Colección particular
1950		Centauro alado del búho	Bronce	14 x 11		69	Colección particular
1951		La llegada del caballero	Litografía	47,6 x 75		69	Christie's
1951		juego de pajes	Óleo sobre madera	54 x 65		70	Museo Picasso de París




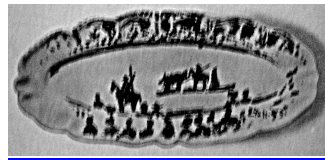
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1951		caballero y paje	Litografía	36,9 x 26,7		70	Colección particular
1951		Caballero y pajes	Tinta china y gouache	No determinada		70	Colección particular
1951		El caballero y el paje	Pluma, tinta china y lavado	32 x 24		70	Museo Picasso de París
1951		Caballo arrodillado y caballero con armadura	Pluma y tinta china	13,5 x 21		70	Museo Picasso de París





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1951		juego de pajes	Litografía	31,7 x 41,6		70	Colección particular
1951		La partida ; juego de pajes	Litografía	36,5 x 44		70	Colección particular
1951		La partida ; juego de pajes	Litografía	34,9 x 43,8		70	Colección particular
1951		La partida ; juego de pajes	Litografía	13,8 x 17,4		70	Colección particular



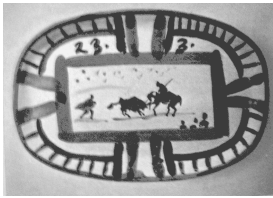
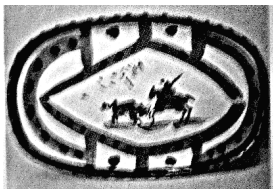
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1951		Caballero en la arena	Tinta	50,6 x 66		70	Colección particular
1951		Picador y torero en la arena	Tinta	41,3 x 54		70	Colección particular
1951		Picador con armadura	Tinta	50 x 65,5		70	Colección particular
1951		Retrato de Sabartes (y también picador)	Tinta	Sin determinar		70	Museo Picasso de Barcelona

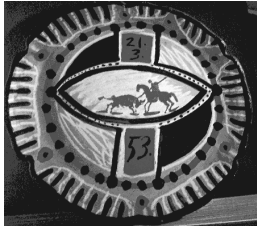
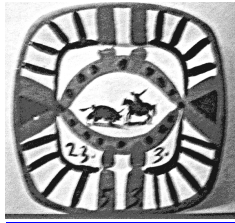
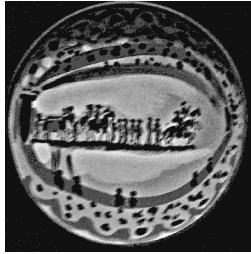
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1952		Paseo en Arles	crayón sobre papel	30 x 23		71	Colección particular
1952		Picador	Cerámica	19,5 x 19,5		71	Colección privada
1952		Corrida de toros	Aguatinta	47 x 57,2		71	Colección particular
1952		Picador	Cerámica	14,5 x 14,5		71	Colección privada




Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1952		Picador herido	Aguatinta	51,5 x 66,5		71	Colección particular
1952		Cabeza de caballo	Lápiz sobre papel	37 x 41		71	Colección particular
1952		El picador	Aguatinta	45,8 x 37		71	Colección particular
1953		<i>Françoise Gilot abandona a Picasso llevándose a sus hijos con ella</i>				72	
1953		Picador (plato)	Cerámica	Diámetro 22		72	Colección privada




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Picador (plato cuadrado redondeado)	Cerámica	24 x 24		72	Colección privada
1953		Picador (fuente)	Cerámica	No determinado		72	Colección privada
1953		Toro embistiendo (fuente ovalada)	Cerámica	30 x 66		72	Colección privada
1953		Suerte de varas (fuente ovalada)	Cerámica	30 x 66		72	Colección privada


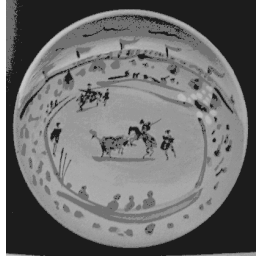

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Los dos picadores (fuente ovalada)	Cerámica	30 x 66		72	Colección privada
1953		La Guerra	Óleo sobre fibra de madera	102 x 470		72	Capilla de Vence, Vallauris Francia
1953		La paz	Pluma y tinta china	50,5 x 66		72	Museo Picasso de París
1953		La paz	Óleo sobre fibra de madera	102 x 470		72	Capilla de Vence, Vallauris Francia


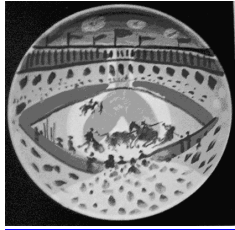
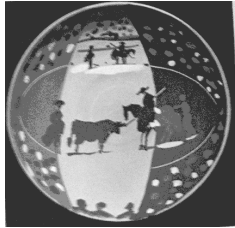
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Picador con el caballo encabritado (fuente cuadrada redondeada)	Cerámica	36,5 x 36,5		72	Colección privada
1953		Picador y rueda (fuente rectangular)	Cerámica	32 x 38		72	Colección privada
1953		Picador y torero (fuente rectangular)	Cerámica	31 x 49		72	Colección privada
1953		El picador (fuente rectangular)	Cerámica	32 x 51		72	Colección privada




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Pica y quite (fuente ovalada)	Cerámica	87 x 31		72	Colección privada
1953		Suerte de varas (fuente cuadrada)	Cerámica	33 x 32		72	Colección privada
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia




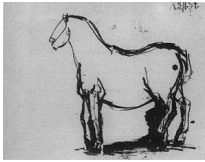
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia


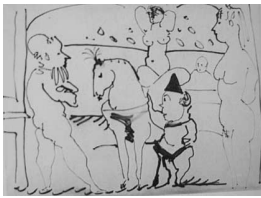


Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1953		Corrida	Cerámica	Diámetro 17,3		72	Museo de arte moderno Ceret. Francia
1953		Picador	Fuente redonda	Diámetro 42		72	Colección particular
1954		Conoce a Jacqueline Roque				73	
1954		Afiche del cartel juego de pajes	Litografía	Sin determinar		73	Museo Picasso, París
1954		Caballo de perfil	Pluma y tinta	21 x 27		73	Colección particular

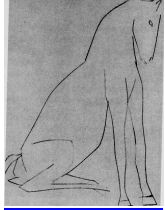

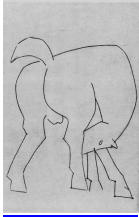
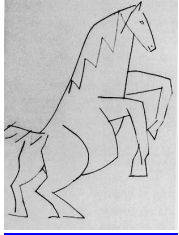
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1954		Escena de tauromaquia	Cerámica	18 x 18		73	Colección particular
1954		Escena de tauromaquia	Cerámica	18 x 18		73	Colección particular
1954		El año SavantIII	Pluma y tinta sobre papel	23,8 x 31,8		73	Colección particular
1954		El circo II	Tinta sobre papel	24 x 32		73	Colección particular

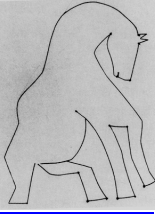

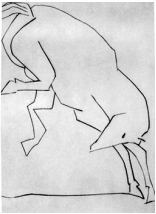
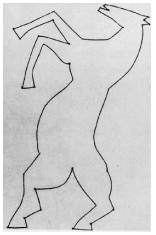
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1954		Escena de circo (jarra)	Cerámica	35 x 18		73	Colección privada
1954		Escena de circo (jarra)	Cerámica	35 x 18		73	Colección privada
1954		Escena de circo	Vasija	Altura 58		73	Colección particular





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1954		Tauromaquia	Ceras sobre papel	32,5 x 24,5		73	Colección particular
1954		Familia de saltimbanquis	Litografía	49,8 x 65,3		73	Colección particular
1954		Picador	Plato redondo	Diámetro 18		73	Colección particular
1954		Picador	Cerámica	15,5 x 15,5		73	Colección particular



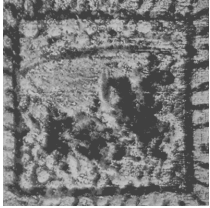

Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1955		<i>Olga Khokhlova muere en Cannes</i>				74	
1955		¿La Guerra de Troya?(realizado en la grabación de la película El Misterio Picasso)	Tinta sobre papel transparente	55 x 73		74	Museo Picasso de París
1955		El pintor y su modelo (realizado en la grabación de la película El Misterio Picasso)	Tinta sobre papel transparente	55 x 73	<u>Ver película</u>	74	Museo Picasso de París
1955		Corrida	Tinta de colores sobre papel transparente	55 x 73		74	Museo Picasso de París
1955		Corrida	Tinta de colores sobre papel transparente	55 x 73		74	Museo Picasso de París

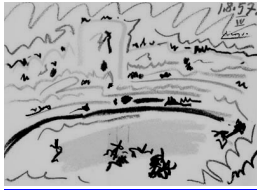

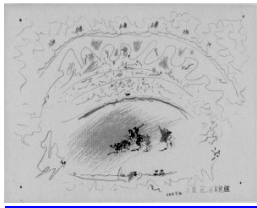
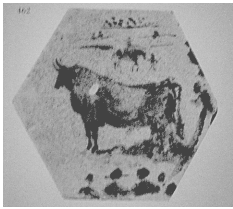
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1955		Corrida(realizado en la grabación de la película El Misterio Picasso)	Tinta de colores sobre papel transparente	55 x 73		74	Museo Picasso de París
1955		Escena de circo(realizado en la grabación de la película El Misterio Picasso)	Tinta sobre papel transparente	55 x 73		74	Museo Picasso de París
1955		Don Quijote 350 aniversario	Tinta	No determinado		74	Colección particular
1955		pintura en la playa	Aguatinta	47 x 83,2		74	Colección particular



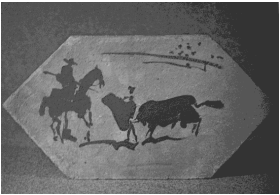

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1955		Caballo de media noche	Punta seca	20,7 x 15		74	Colección privada
1955		Caballo de media noche	Punta seca	20,7 x 15		74	Colección privada
1955		Caballo de media noche	Punta seca	20,7 x 15		74	Colección privada
1955		Caballo de media noche	Punta seca	20,7 x 15		74	Colección privada


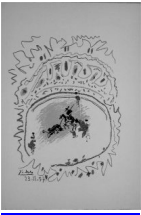
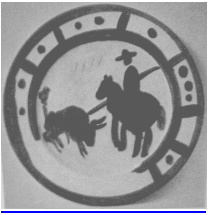

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1955		Caballo de media noche	Punta seca	20,7 x 15		74	Colección privada
1955		Caballo de media noche	Punta seca	20,7 x 15		74	Colección privada
1955		Caballo de media noche	Punta seca	20,7 x 15		74	Colección privada
1955		Caballo de media noche	Punta seca	20,7 x 15		74	Colección privada

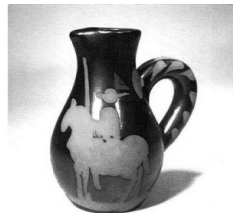



<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1956		Centauro	Cerámica plateada	41,9		75	Colección particular
1956		Centauro	Fuente redonda	Diámetro 42		75	Colección particular
1956		Suerte de varas	Fuente redonda	Diámetro 39		75	Colección particular
1956		Fauno a caballo	Cerámica	Diámetro 42		75	Colección particular


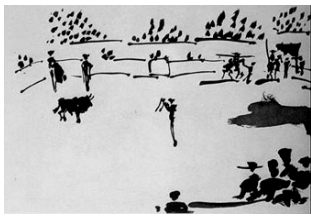
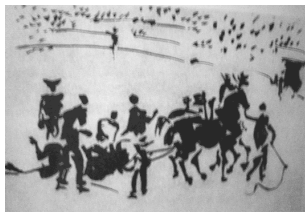

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1956		Fauno a caballo	Cerámica plateada	42		75	Colección particular
1956		Joven flautista y caballero	Cerámica	37,5		75	Colección particular
1956		El picador	Baldosa	19,5 x 19,5		75	Colección particular
1956		Suerte de varas	Baldosa	15 x 15		75	Colección particular





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1957		Corrida de toros	Litografía	50,2 x 66,5		76	Colección particular
1957		Corrida de toros	Litografía	50,2 x 66,5		76	Colección particular
1957		Corrida de toros	Litografía	50,2 x 66,5		76	Colección particular
1957		Toro	Baldosa hexagonal	15 x 16,5		76	Colección particular




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1957		Cuaderno nº 141 Pepeillo y tauromaquia	Diversas	6,5 x 9,5		76	Colección particular
1957		Fauno a caballo	Cerámica	42		76	Colección particular
1957		Escena de corrida	Baldosa hexagonal (anverso)	4 x 39 x 20		76	Museo de cerámica de Barcelona
1957		Escena de corrida	Baldosa hexagonal (reverso)	4 x 39 x 20		76	Museo de cerámica de Barcelona

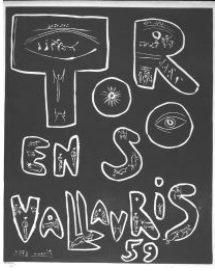



Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1957		Toros en Vallauris	Linóleo	63 x 52,5		76	Colección privada
1957		La pequeña corrida	Litografía	42,5 x 29,5		76	Colección particular
1957		Suerte de varas	Fuente	Diámetro 23,5		76	Colección particular
1957		Suerte de varas	Fuente	Diámetro 23		76	Colección particular



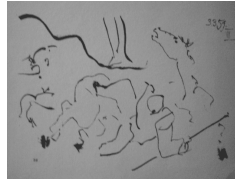

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1957		Picador y torero	Jarra	13,5		76	Colección privada
1957		Escenas de circo	Gran panel, pintura sobre baldosas	94 x 174		76	Colección Jean y Huguette Ramié
1957		Corrida	Tinta china	50,6 x 60		76	Colección particular
1957		La Tauromaquia (el picador obligando al toro con su pica)	Punta seca	20 x 30		76	Colección privada





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1957		La Tauromaquia (alanceando a un toro)	Punta seca	20 x 30		76	Colección privada
1957		La Tauromaquia (citando con banderillas)	Punta seca	20 x 30		76	Colección privada
1957		La Tauromaquia (el arrastre)	Punta seca	20 x 30		76	Colección privada
1957		La Tauromaquia (el toro sale del toril)	Punta seca	20 x 30		76	Colección privada




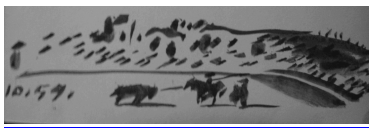

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1957		La Tauromaquia (la pica)	Punta seca	20 x 30		76	Colección privada
1957		La Tauromaquia (paseo de cuadrillas)	Punta seca	20 x 30		76	Colección privada
1957		La Tauromaquia (toros en el campo)	Punta seca	20 x 30		76	Colección privada
1958		En la arena	Vaso de cerámica	31		77	Colección privada






<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		Tres cabezas de Cristo	Tinta	27 x 37		78	Colección privada
1959		Cristo en la cruz	Tinta	27 x 37		78	Colección privada
1959		Toros y toreros	Litografía	26,7 x 36,8		78	Wilson and Son Fine Art


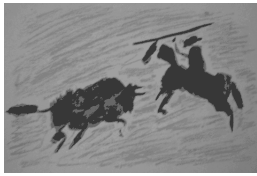


Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1959		Toros en Vallauris	Linóleo	77,9 x 56,2		78	Colección particular
1959		Los alfileres de las nubes (Picador)	Tinta	Sin determinar		78	Museo Picaso, París
1959		La corrida(la pica)	Linóleo	21,3 x 28,6		78	Colección particular
1959		Bocetos de caballos	Tinta	No determinado		78	Colección particular




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		Caballo	Carboncillo	No determinado		78	Colección particular
1959		Picador caído	Tinta	No determinado		78	Colección particular
1959		Picador caído	Tinta	No determinado		78	Colección particular
1959		El arrastre	Plato de terracota policromado	Diámetro 42		78	Colección particular

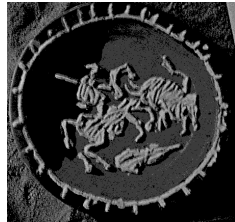


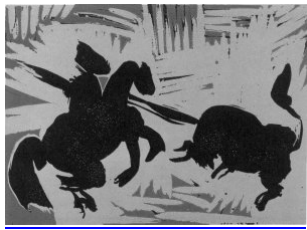
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		Carné de La Californie	Litografía	39,3 x 27,9		78	Colección particular
1959		Combate de Centauros	Litografía	45,6 x 65,9		78	Colección particular
1959		Corrida	Bacia de barbero	39		78	Colección Eugenio Arias
1959		Caballo de picador	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular



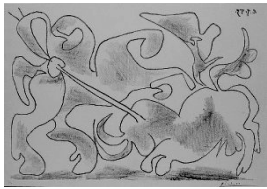

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		Corrida	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Corrida	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Corrida	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Corrida	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Picador	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		Picador	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Picador	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Picador	Tinta sepia y crayón a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Picador	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Picador	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular

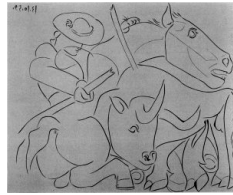


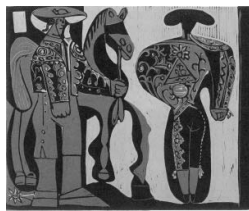
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		Picador	Tinta sepia a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Rejoneador	Tinta sepia y crayón a la aguada	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Corrida	Tinta china y crayón	Sin determinar		78	Colección particular
1959		Friso de centauros	Plato torneado	Diámetro 40,5		78	Colección particular





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		Serie Corrida compuesta por ocho fuentes redondas	Cerámica	Diámetro 42		78	Colección particular
1959		Serie corrida: Paseo	Fuente redonda	Diámetro 42		78	Colección particular
1959		Serie corrida: Arrastre	Fuente redonda	Diámetro 42		78	Colección particular





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		Serie corrida: Picador y toro	Fuente redonda	Diámetro 42		78	Colección particular
1959		Picador, mujer y caballo	Linóleo	64,3 x 53,3		78	Colección particular
1959		La Pica	Guache sobre papel	38,1 x 56,9		78	Colección particular
1959		La Pica	Linóleo	16,5 x 22,5		78	Colección particular




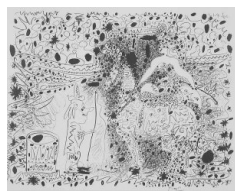
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		La Pica	Litografía	42 x 56		78	Colección particular
1959		La Pica	Linóleo	53 x 64		78	Galería Louise Leiris, París
1959		La Pica	Litografía	46 x 62		78	Colección particular
1959		La Pica	Linóleo	21,3 x 28,6		78	Colección particular

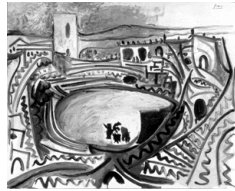




<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		La Pica	Linóleo	52,8 x 64		78	Colección particular
1959		La Pica	Linóleo	53 x 63,7		78	Colección particular
1959		La Pica	Linóleo	62 x 75		78	Colección particular
1959		La Pica	Litografía	49,2 x 63,5		78	Colección particular




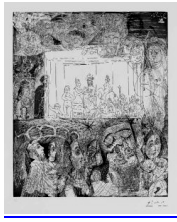
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		La Pica rota	Linóleo	53,4 x 64		78	Museo Picasso de Málaga
1959		Picador entrando en el ruedo	Linóleo	16,5 x 22,4		78	Colección particular
1959		Picador y caballo	Linóleo	64 x 53,2		78	Colección particular
1959		Picador y torero	Linóleo	52,8 x 64		78	Christie's


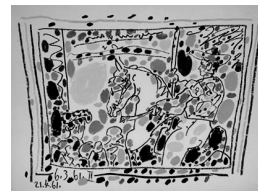


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1959		Picador y toro	Linóleo	53 x 64		78	Colección particular
1959		Picador y toro	Cerámica plateada	Diámetro 41,9		78	Colección particular
1960	1961	Centauro fálico	Oro	12 x 10,5		79/80	Colección privada
1960		Muro Colegio oficial de arquitectos	Caño de arena	420 x 6000		79/80	Barcelona





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1960		Muro Colegio oficial de arquitectos	Caño de arena	420 x 600		79/80	Barcelona
1960		Caja de útiles de peluquería	Pirograbado sobre madera	13 x 34 x 6		79	Colección Eugenio Arias
1960		En los caballitos de madera	Aguafuerte sobre cobre	36 x 26		79	Museo Picasso de Málaga
1960		La pica III	Óleo sobre lienzo	38,3 x 46,3		79	Christie's

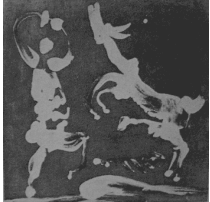


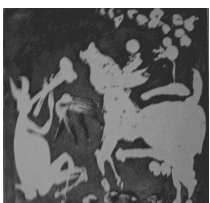
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1960		Cartel	Lápiz color sobre impresión	63 x 44		79	Museo Picasso, Colección Eugenio Arias, Buitrago del Lozoya
1960		Afiche de exposición	Litografía	no determinado		79	Sotheby's
1960		Pequeño caballo	Lápiz sobre cubierta	27,9 x 21,1		79	Sotheby's
1960		Amazona	Litografía	50 x 65		79	Christie's

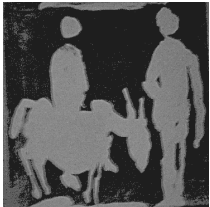



<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1960		Arles	Óleo sobre lienzo	100 x 81		79	Colección privada
1960		Bebedor sobre asno y mujer	Punta seca	74,9 X 52,1		79	Leslie Sacks Fine Art
1960		Corrida	Rotulador sobre cartón	9 x 23		79	Museo Picasso, Colección Eugenio Arias, Buitrago del Lozoya
1960		Avant la pica	Tinta sobre papel	46,5 x 72		79	Sotheby's
1960		Escena de corrida	Tinta	48 x 62,3		79	Tate Modern, London




Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1960		Mujer en balcón	Litografía	65,5 x 49,8		79	Christie's
1960		Picador y caballo VIII	Tinta	27 x 21		79	Colección privada
1960		Picador y caballo VII	Tinta	27 x 21		79	Colección privada
1960		Suite 156 L10	Grabado	49,5 x 41,5		79	Christie's


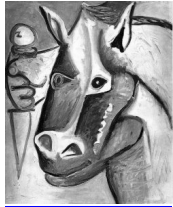


Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1961		<i>Jacqueline y Picasso se casan en Vallauris</i>				80	
1961		Corrida de toros	Litografía	49 x 31		80	Christie's
1961		Picador	Litografía	41 x 30		80	Christie's
1961		Picador	Litografía	18,5 x 22,2		80	Christie's
1961		La Pica	Litografía	21 x 25,5		80	Christopher Clark Fine Art

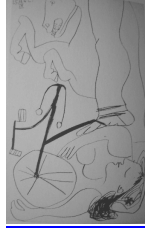



<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1961		Paso de capa	Litografía	19,7 x 25,5		80	Galerie Michael, Beverly Hills, CA
1961		Centauro y hombre barbudo	Aguatinta	26,6 x 35,7		80	Anderson Galleries
1961		Centauro y fauno flautista	Aguatinta	28 x 39,7		80	Galerie Michael, Beverly Hills, CA
1961		Tocador de diaula	Placa de cerámica	25 x 25		80	Colección privada





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1961		Bailarín y asno	Placa de cerámica	25 x 25		80	Colección privada
1961		El Asno que rebuzna	Placa de cerámica	25 x 25		80	Colección privada
1961		Fauno y asno	Placa de cerámica	25 x 25		80	Colección privada
1961		Músico y asno	Placa de cerámica	25 x 25		80	Colección privada





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1961		Músico y asno	Placa de cerámica	25 x 25		80	Colección privada
1961		Combate de centauros	Dibujo sobre litografía	50 x 65		80	Colección privada
1961		Toros y toreros	Lápiz color sobre papel	37 x 27		80	Colección privada
1961		Toros y toreros	Litografía	35 x 25		80	Christie's

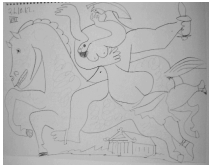



Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1961		Escena de tauromaquia	Crayon	37 x 27		80	Arcurial
1962		Estudio para el rapto de las sabinas	Carboncillo sobre papel	50,5 x 66,6		81	Museo Picasso de París
1962		Rapto de las Sabinas	Óleo sobre lienzo	97 x 130		81	Museo nacional de arte moderno Centro Georges Pompidou, París





<i>Año</i>	<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1962	Rapto de las Sabinas	Óleo sobre lienzo	46 x 55		81	Galería Národní, Praga
1962	Estudio para el rapto de las Sabinas	Óleo sobre lienzo	95,5 x 73		81	Museo Picasso de París
1962	Estudio para el rapto de las Sabinas	Óleo sobre lienzo	73 x 60		81	Museo Picasso de París
1962	Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París

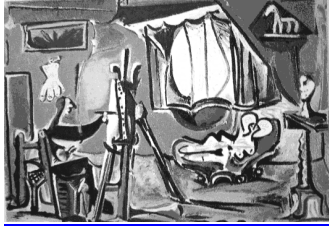



<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	Óleo sobre lienzo	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París

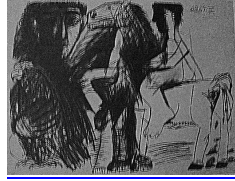
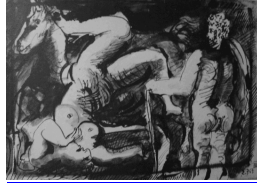


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París

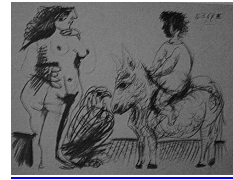



Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1962		Estudio para el rapto de las Sabinas	crayón sobre papel	21 x 27		81	Museo Picasso de París
1963		Pequeño caballo	Plato de cerámica pintado	Diámetro 25		82	Sotheby's
1963		Toros y toreros	crayón sobre papel	36,9 x 26,6		82	Sotheby's
1963		Hombre, caballo y mujer	Linóleo	31,5 x 27		82	Sotheby's





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1963		Toreador	Óleo sobre papel	24,4 x 62,5		82	Sotheby's
1963		La Pica	Linóleo	62 x 75		82	Christie's
1963		Rapto de las Sabinas	Óleo sobre lienzo	195,4 x 131		82	Museo de Bellas Artes, Boston
1963		Rapto de las Sabinas	lápiz sobre papel	24,5 x 31,5		82	Christie's

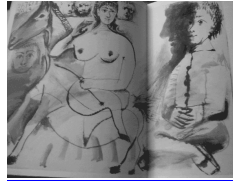

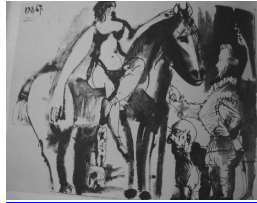
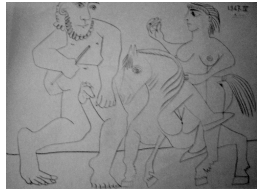
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1963		El pintor y su modelo	Óleo sobre lienzo	65 x 92		82	Museo nacional de arte moderno Centro Georges Pompidou, París
1963		Un Assis y cabeza de cabllo	Lápiz	21 x 27		85	Museo Picasso de París
1966		La magnífica Cocu X	Aguatinta	22 x 32		85	Sotheby's
1966		Venus foránea	Punta seca	31,3 x 41,5		85	Sotheby's





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1967		Adolescentes y asno	crayón sobre papel	49,5 x 65		86	Colección privada
1967		Adolescentes y asno	Grabado	29,5 x 34,5		86	Sotheby's
1967		En el circo (amazona rubia)	Grabado	22,3 x 32		86	Sotheby's
1967		Adolescentes, águila y asno III	Lápiz color	19 x 24 p		86	Sotheby's

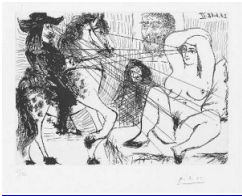
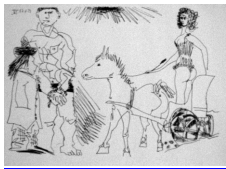
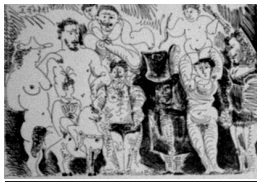
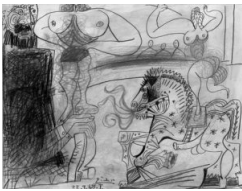
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1967		Adolescente con águila y caballero	Lápiz color	19x25 p		86	Colección privada
1967		Amazona caída	Tinta india	19 x 25 p		86	Colección privada
1967		Amazona	Lápiz color	10 x 14 p		86	Sotheby's
1967		Amazona	Lápiz color	19 x 25 p		86	Sotheby's





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1967		Adolescentes, águila y asno II	Lápiz color	19 x 25 p		86	Sotheby's
1967		Adolescentes, águila y asno I	Lápiz color	19 x 25 p		86	Sotheby's
1967		Adolescentes, águila y asno	Lápiz color	19 x 25 p		86	Sotheby's
1967		Adolescentes y caballo	Lápiz color	12 x 19 p		86	Sotheby's

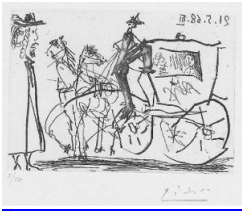



<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1967		Amazona	Lápiz color	12 x 29 p		86	Sotheby's
1967		Amazona	Tinta india	19 x 25 p		86	Sotheby's
1967		Amazona	Guache y tinta china	19 x 25 p		86	Sotheby's
1967		Amazona	Tinta india	19 x 25 p		86	Sotheby's


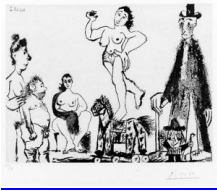


<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1967		Amazona	Tinta india y gouache	19 x 25 p		86	Sotheby's
1967		Amazona	Tinta india y gouache	19 x 25 p		86	Colección privada
1967		Amazona	Tinta india	19 x 25 p		86	Colección privada
1967		Amazona	Lápiz azul	19 x 22 p		86	Colección privada





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1967		Payaso y amazona	Lápiz color	22 x 29 p		86	Colección privada
1967		Payaso y amazona	Sanguina	22 x 29 p		86	Colección privada
1967		Escena de circo	Guache y tinta china	56,2 x 75		86	Christie's
1967		Presentación de un caballo	Tinta	50,5 x 64		86	Christie's




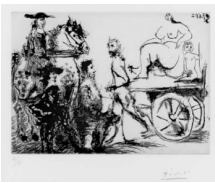
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1967		Suite 347n° 191 Intercambio de miradas	Aguatinta al azúcar	28,2 x 35		86	Sotheby's
1967		Ilustración de El Entierro del Conde de Orgaz Pág29	Grabado	Sin determinar		86	Christie's
1967		Ilustración de El Entierro del Conde de Orgaz Pág49	Grabado	Sin determinar		86	Christie's
1968		Escena de circo	crayón sobre papel	23,5 x 30,2		87	Christie's




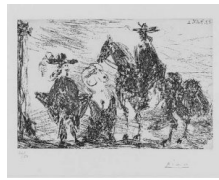
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Caballero y caballo	Terracota	21,5 x 21,5		87	Masterworks Fine Art Gallery
1968		Figuras y caballero	Terracota	16,5 x 10,5			Masterworks Fine Art Gallery
1968		El circo de Picasso	Aguafuerte y aguatinta sobre cobre	59 x 45,5		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 1 Picasso, su obra y su público	Aguafuerte	56,5 x 39,5		87	Christie's

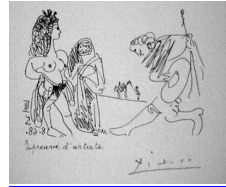


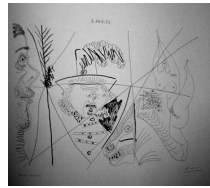
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 103 Pareja en Carroza y pobre peatón	Aguafuerte	25,1 x 32,5		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 104 Joven pareja, espectador, con una carroza al fondo	Rascador sobre plancha graneada	45,3 x 56,3		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 105 Tormenta, rapto, persecución	Aguafuerte y punta seca	36,5 x 47,1		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 106 Mameluco raptando a una mujer, atacado por un mosquetero	Aguafuerte y punta seca	36,5 x 47,1		87	Christie's





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 138 Variación sobre el tema de Don Quijote y Dulcinea	Aguatinta al azúcar	34,8 x 42,2		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 141 Recuerdos de la infancia: Fiesta en la calle con hombrecillo y el Gigante	Aguatinta al azúcar	34,8 x 42,1		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 142 Recuerdos: Circo, con el Gigante y Autorretrato como bebé-anciano	Aguatinta y aguafuerte	65,7 x 46,4		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 144 Mosquetero de perfil con combate de lanzas en torno a una joven	Aguatinta	56,4 x 64,7		87	Christie's






<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 145 Caballero y su sirviente, Celestina y maja	Aguatinta al azúcar	25,1 x 32,4		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 146 Rapto de una mujer por encargo de un caballero	Aguatinta al azúcar	25,1 x 32,6		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 148 Rapto a caballo	Aguatinta al azúcar	25,1 x 32,5		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 15 Viejo pensando en su juventud: muchacho sobre un caballo de circo y mujeres	Aguafuerte	45,2 x 56,2		87	Christie's





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 152 Don Quijote encontrándose a Dulcinea	Aguatinta al azúcar	36,4 x 47		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 156 Maja y Caballero	Aguatinta al azúcar	25,4 x 32,1		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 161 Variación en torno a Don Quijote y Dulcinea: Parada de comediantes ambulantes	Aguatinta al azúcar	56,6 x 64,3		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 198 Don Quijote, Sancho y un Mosquetero mirando pasar a Dulcinea sobre una carreta tirada por un hombre enmascarado	Aguatinta al azúcar	28,5 x 35,7		87	Christie's






<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 2 Amazonas y malabaristas	Aguafuerte	55,2 x 71,6		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 203 Amazona, niño y malabarista con sus pelotas	Aguatinta al azúcar	28,4 x 34,8		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 207 Celestina, Maja y dos Gentilhombres	Aguatinta al azúcar	28,4 x 36,3		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 219 Gentilhombre, mujer avergonzada y Reitre	Aguafuerte	28,1 x 36,4		87	Christie's

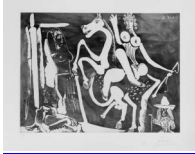



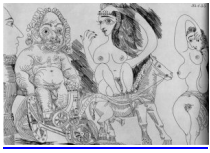
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 220 Rapto 1	Punta seca y rascador	28,2 x 36,4		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 221 Rapto 2	Aguafuerte	49,2 x 45,1		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 223 Rapto 3	Aguatinta y pulimento	49,5 x 45,4		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 224 Duelo al amanecer	Aguafuerte	28,1 x 36,3		87	Christie's





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 226 Maja y amorcillo, caballero y diablillo mirón	Aguafuerte	31,2 x 36,3		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 24 En el circo: acróbatas, jirafas y nadadoras ...	Aguafuerte	45,4 x 56,3		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 25 Circo y pelea de catch	Aguafuerte	45,4 x 56,5		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 26 En el circo: halterofilia	Aguafuerte	25,2 x 32,9		87	Christie's






<i>Año</i>	<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968	Suite 347 n° 281 Árbol en medio de la tempestad con herida hacia una iglesia	Aguatinta al azúcar	31,6 x 45,2		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 29 El arrastre con amazona y amorcillo	Aguafuerte	45,4 x 56,3		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 291 Amazona de circo, hombre Rembranesco y espectador mal afeitado	Aguafuerte	45,5 x 54,6		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 3 Grupo de mujer con cordero, odalisca, amazona y autorretrato como garajista	Aguafuerte	45,2 x 63,3		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 30 Televisión: combate de carros a la antigua	Aguafuerte	45,3 x 56,5		87	Christie's


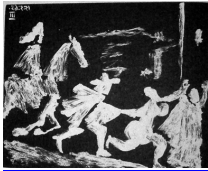



<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 326 Hombre gordo bajándose los calzones en la pista de un circo	Aguafuerte	32,8 x 40,3		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 332 Matamoros endomingado, en las bambalinas de un circo	Aguafuerte	32,6 x 40,3		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 333 Hombre de la edad media en el circo	Aguafuerte	32,8 x 40,1		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 335 Viejo bufón contemplando acróbatas 1	Aguafuerte	32,7 x 40,8		87	Christie's





<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 336 Teatro: adiós al amazona	Aguafuerte	38 x 47		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 337 Viejo bufón contemplando acróbatas 2	Aguatinta	32,6 x 40,1		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 338 Televisión: Cuáquero, Piel Roja, Amazona	Aguafuerte	32,7 x 40,2		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 34 Televisión: Carrera de carros a la antigua I	Aguafuerte	47,7 x 56,9		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 35 Televisión: Carrera de carros a la antigua II	Aguafuerte	45,2 x 56,4		87	Christie's




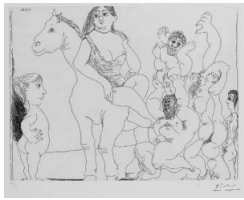
<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 36 Pintor y modelo, amazona y "hombrecillo"	Aguafuerte	45,3 x 56,2		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 42 En el circo: amazona, payaso y Pierrot	Aguafuerte	47,4 x 56,6		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 43 Circo: amazona, mujeres y espectadores, uno de ellos un garajista disfrazado	Aguafuerte	47,5 x 56,7		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 44 Amazona, "hombrecillo" y "mosquetero"	Aguafuerte	47,3 x 56,8		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 47 Carro romano con atleta viejo, amazona, odalisca y espectador	Aguafuerte	45,2 x 54,4		87	Christie's





<i>Año</i>	<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968	Suite 347 n° 48 Carro romano con amazona cayéndose, mujer desnuda y espectadores	Aguafuerte	47,4 x 56,7		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 5 En el circo grupo de amazona y payaso	Aguafuerte	61,4 x 50		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 51 Mujer sobre un carro romano, espectadores Rembranescos y chiquillos	Aguafuerte	47,4 x 56,8		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 52 Mujer y niño sobre un carro romano, con amazona acróbata	Punta seca	45,3 x 54,9		87	Christie's




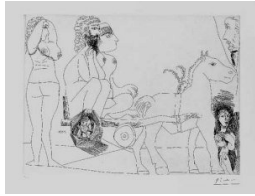
Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1968		Suite 347 n° 53 Mujer sobre un carro romano, enganchado a un caballo semihumano	Aguafuerte	45,3 x 54		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 54 Carro romano montado por una atleta femenina, con amor y viejos	Aguafuerte	45,3 x 54,4		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 56 Fantasía a la manera del sueño de Füssili con mirón bajo la cama	Aguafuerte y punta seca	45,3 x 54,4		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 57 Hombre parando un caballo delante de una mujer	Aguatinta y aguafuerte	45,6 x 54,4		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 61 Circo: Carro romano y payaso	Aguafuerte	25 x 32,6		87	Christie's



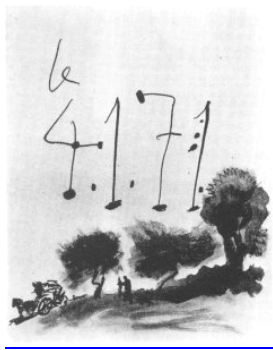
<i>Año</i>	<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968	Suite 347 n° 79 Pareja, búho y odalisca a caballo ¿La partida de Shunamita?	Aguafuerte	25,4 x 32,6		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 88 Capa y espada: persecución 1	Aguatinta	28,3 x 33,5		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 89 Capa y espada: persecución 2	Aguatinta	28,4 x 33,5		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 90 La Celestina, rapto	Aguafuerte y aguatinta	28,2 x 33,5		87	Christie's
1968	Suite 347 n° 92 La Celestina, persecución	Aguafuerte y aguatinta	28,3 x 33,3		87	Christie's



<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1968		Suite 347 n° 98 Rapto, con Celestina, rufián, muchacha y señor con su sirviente	Aguatinta	45,3 x 52,4		87	Christie's
1968		Suite 347 n° 99 La Celestina. Huída bajo la luna	Aguatinta	45,1 x 52,1		87	Christie's
1968		Suite 347 n°4 Grupo de viejo con antorcha sobre un burro amoroso, mujer y arlequín	Aguafuerte	45,1 x 63,2		87	Christie's
1969		El rapto	Punta seca	14,8 x 22,3		88	Christie's

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1969		Escena de circo	Pluma y tinta	105 x 46,5		88	Christie's
1970		Escena de pueblo	Aguada	52,4 x 65,5		89	Christie's
1970		Suite 156 L 10	Grabado	49,5 x 45		89	Christie's
1970		Suite 156 L 14	Grabado	31,5 x 42		89	Christie's

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1970		Suite 156 L18	Grabado	37,8 x 48,8		89	Christie's
1970		Suite 156 L20	Aguatinta	31,5 x 41,5		89	Sotheby's
1970		Suite 156 L24 III	Aguatinta	14,9 x 20,8		89	Ledor Fine Art, Berkeley, CA
1970		Suite 156 L 35	Grabado	50,7 x 53,2		89	Christie's

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1970		Suite 156 L36	Grabado	37,8 x 48,8		89	Christie's
1970		Suite 156 L55	Grabado	26,9 x 34,8		89	Christie's
1970		Suite 156 L 59	Grabado	15 x 20,7		89	Christie's
1970		Suite 156 L 113	Grabado	37 x 49,4		89	Christie's

<i>Año</i>		<i>Obra</i>	<i>Técnica</i>	<i>Dimensiones (cm.)</i>	<i>Imagen</i>	<i>Edad</i>	<i>Ubicación</i>
1970		Suite 156 L 148	Grabado	36,7 x 49,1		89	Christie's
1970		Escena de tauromaquia	Lápiz plomo sobre papel	34 x 49		89	Museo Picasso de Barcelona
1971		Pequeño paisaje y carroza	Tinta india	27,9 x 21,9		90	Christie's

Año		Obra	Técnica	Dimensiones (cm.)	Imagen	Edad	Ubicación
1972		Homme assis et centaure	Óleo sobre lienzo	100 x 81		91	Sotheby's
1973		<i>Picasso muere en Mougins y es enterrado en el castillo de Vauvenargues</i>				92	

X - CONCLUSIONES

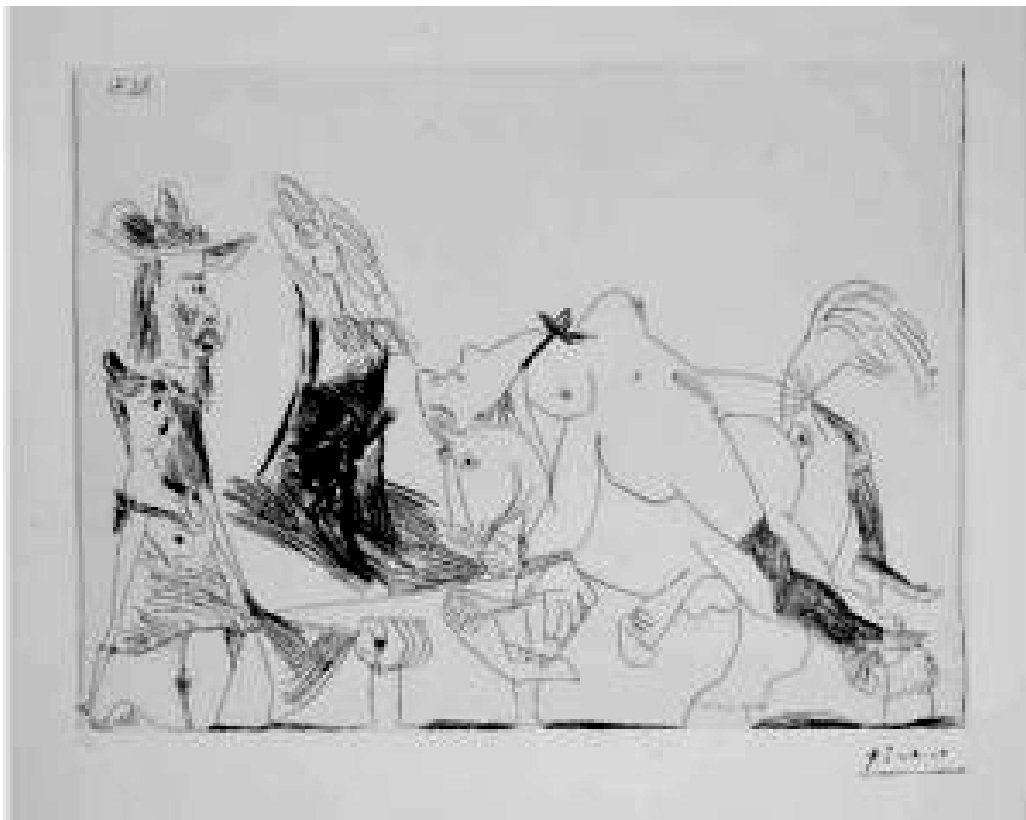


Figura 0. 1971 Suite 156
L148

En este trabajo de investigación, hemos tratado de analizar los aspectos centrales de la definición del Equino Picassiano en la obra del artista malagueño. Hemos podido contemplar sus obras en diversos momentos de la vida de Picasso, y poder así mostrar su evolución temática y formal del caballo Picassiano. El caballo, como el hombre, es considerado como una realidad que tiene varias significaciones, compuesta de varias facetas que hemos estudiado y disgregado para mejor entender la figura del equino. La característica principal de la representación del caballo en Picasso ha sido la diversidad. Diríamos que no hay una sola manera de representarlo en su dilatada obra. No hay una sola imagen del equino, sino muchas con diferentes funciones.

Para los artistas modernos, la expresión pictórica es un medio no sólo para revelar intenciones personales sino también para mostrar las posibilidades que ofrece el arte. El pintor que marca de manera indeleble el tiempo en que vive, representa en sí mismo la vanguardia y está en el inicio de las transformaciones de las formas. Nuestro análisis quiere conducirnos por el laberinto de la representación del caballo Picassiano. La diversidad y la inmensidad de su producción artística nos incitó justa y paradójicamente a acercarnos un poco más a él, abriendo libros, catálogos y recorriendo las salas de los museos de París, Barcelona, Málaga, Madrid y Buitrago del Lozoya. Una de las mayores dificultades que hemos encontrado en este trabajo fue buscar las obras genéricas, artísticas o biográficas sobre el equino Picassiano. Para Picasso, la originalidad está en la posibilidad que ofrece el caballo hasta hacerle evolucionar y liberarle del dominio de su creador. Picasso abre tal cantidad de puertas que no hay una escuela moderna de pintura que lo iguale ni que esté ausente de la influencia del artista malagueño, aún más, representa la revolución en las formas, la ruptura con todo lo preexistente, pero también tiende un puente con la tradición. Es un gran conocedor de los clásicos, pero se convierte en el símbolo mayor de lo que es el arte de nuestro tiempo. Cada fase de crisis en la vida amorosa del artista marcó la inauguración de un nuevo proyecto ecuestre artístico personal.

Picasso ha dado una realidad propia a sus caballos, ha ido a su encuentro para cabalgarlos y domarlos para prolongar su vida más allá del prado donde pastan, del circo donde trabajan o del ruedo donde mueren. Es el artista el propio creador y destructor de sus equinos.

Del mismo modo, Picasso busca distanciarse de la imagen oficial del caballo en la historia del arte, ya que no quiere contentarse con delimitar su imagen. El equino, y más precisamente la representación equina, en la obra de Picasso responde a querer mostrar hasta qué punto un artista puede crear diferentes estados del animal. El Equino Picassiano, es considerado como una realidad animal que tiene varias significaciones artísticas, compuesta de varias facetas que hemos estudiado y dislocado para mejor entender la integridad del animal. Como hemos visto en este estudio, a parte de la representación del caballo tradicional, distinguimos la representación metafórica y disfrazada. No hay una sola imagen del equino, sino varias. Sin embargo, independientemente de la gran diversidad, podemos encontrar unas características comunes. En su producción artística, las vías que Picasso recorre se cruzan y se entrecruzan, y mantienen entre sí un vivo diálogo, a veces un combate en él que se exponen sus afinidades y sus diferencias.

Picasso pinta a menudo el caballo tal como lo vemos en su realidad, y otras veces lo imagina y disgrega a su gusto para anticiparnos y presentarnos un animal distinto. Antes de representarlo anticipa la imagen que va a transcribir en función de las circunstancias psicológicas y del contexto artístico en el que vive. Picasso busca captar e interpretar sus sentimientos en unos momentos de su existencia. Es como hacer una confesión interior materializando en sus obras su autobiografía por medio del equino.

En conclusión, el caballo ha sido en la dilatada obra de Picasso: sus mujeres y sus amantes, él mismo, una España herida por la guerra, una Europa destruida, un simple caballo de picador, la muerte, la vida, el mensajero de los Dioses, un juguete, un pobre diablo al que se le ha transformado mediante el dibujo, la pintura, el grabado... en un caballo.

Queremos concluir el trabajo de investigación con un poema titulado “Un día” de Alberti, haciendo referencia a Picasso después de su muerte en 1973. Un poema, resumiendo en las palabras del escritor el fenómeno que fue Picasso durante su larga vida:

«Un día, cuando después de cientos de miles de años,
si es que al hombre aún le exalta el pasado remoto,
se dirá al hallar tantos residuos de cerámicas,
ojos alucinados, búhos, caballos, toros
senos, palomas, arabescos raros:
Una vez en la tierra existió una edad maravillosa
A la que llamaremos Picassiana».¹

¹ PICASSO ALBERTI LA ÚLTIMA TERTULIA. Catálogo producción; IVAM (Institut Valencia d'Art Modern) Valencia 2002. Aldeasa Madrid 2002

XI - BIBLIOGRAFIA

El desarrollo de la presente tesis ha estado apoyada en el estudio de:

Bibliografía especializada en la figura de Picasso y su obra.

Bibliografía especializada en el análisis del contexto histórico y social en el que se desarrollan la vida y la obra de Picasso.

Documentos audiovisuales: películas, CD-roms interactivos, documentales, etc.

Visita a museos y exposiciones itinerantes: Museo Picasso de Barcelona, Museo Picasso de Málaga, Museo Picasso de París, Museo Arias de Buitrago de Lozoya. Museo Reina Sofía de Madrid y Museo del Prado de Madrid.

Documentos on-line, cuadernos, catálogos, guías y revistas.

Libros

- Amón, Santiago. *PICASSO*. Visor Distribuciones, S. A. Madrid 1989.
- Arheim, Rudolf. *EL GUERNICA DE PICASSO*. Génesis de una Pintura. Editorial Gustavo Gilí S.A. Barcelona 1976.
- Batterberry, Michael and Ruskin, Ariane. *CHILDREN'S HOMEPAGE TO PICASSO*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1970.
- Berger, John. *ÉXITO Y FRACASO DE PICASSO* Editorial Debate S.A. Madrid 1965.
- Brassai, Gilbert *CONVERSACIONES CON PICASSO*. Brassai y Editions Gallimard. París 1964, 1997.
- Cabane, Pierre. *EL SIGLO DE PICASSO*, El nacimiento del cubismo. Ministerio de Cultura..S.G.A.D.E. Madrid 1982.
- Cabane, Pierre. *EL SIGLO DE PICASSO*, Las Metamorfosis. Ministerio de Cultura. S.G.A.D.E. Madrid 1982.
- Cabane, Pierre. *EL SIGLO DE PICASSO*, La Guerra. Ministerio de Cultura. S.G.A.D.E. Madrid 1982.
- Cabane, Pierre. *EL SIGLO DE PICASSO*, Gloria y Soledad. Ministerio de Cultura. S.G.A.D.E. Madrid 1982.
- Calvo Serraller, Francisco. *EL GUERNICA DE PICASSO*. Tf. Editores Barcelona 1999.
- Camón Aznar, José. *PICASSO Y EL CUBISMO*. Editorial Calpe S.A.Madrid 1956.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de Símbolos*. Editorial Lábor, Barcelona 1991.

- Cortenova, Giorgio. *PICASSO*. Traducción de Carmen Muñoz del Río y Asunción Rodríguez. *Editorial Grijalbo Mondador*. Madrid 1991.
- Char René. *PICASSO HIS RECENT DRAWINGS*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers New York 1969.
- Daix, Pierre. *PICASSO CREADOR (La vida íntima y la obra)*. Editions du Seuil París 1987.
- De la Puente, Joaquín. *EL GUERNICA HISTORIA DE UN CUADRO*. Silex Barcelona 1983.
- Francisco Ribes y Josefina Escolano. *CAMINOS ABIERTOS POR PABLO RUIZ PICASSO*. Casa editorial Hernando S.A. Barcelona 1997.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *PICASSO*. Editorial Aguilar. Colección Librofilm Madrid 1975.
- Gidel, Henry. *PICASSO*. Editorial Plaza Janés. Barcelona 2003.
- Gil, Silvestre. *TODO PICASSO. Miserachs Comunicación*. Abril París 2001.
- Gilot, Françoise y Lake, Carlton. *VIDA CON PICASSO*. Editorial Bruguera, S.A. Barcelona 1965.
- Gilot, Françoise. *PICASSO Y MATISSE (Una amistad entre artistas)*. Ediciones Destino S.A. Madrid 1993.
- Harry N. Abrans. *PICASSO – 55 YEARS OF HIS GRAPHIC WORK*. INC Publishers. New York 1965.
- Harry N. Abrans. *PICASSO RECENT ETCHINGS, LITHOGRAPHS, AND LINOLEM CUTS*. INC Publishers. New York 1966.
- Ingo, F. Walter. *PABLO PICASSO 1881-1973 El Genio del Siglo*. S.P.A.D.E.M. Paris and VG Bild-Kunst Bonn París 1987.
- Leymarié, Jean. *PICASSO Métamorphoses et unité*. Editions d'Art Albert Skira, Genève. París 1971.
- Marrero, Vicente. *PICASSO Y EL MONSTRUO*. ED. Universidad Complutense Madrid 1986.
- Martínez-Novillo, Álvaro. *EL PINTOR Y LA TAUROMAQUIA*. Ediciones Turner. S.A. Madrid 1988.
- Mavromataki, María. *MITOLOGIA GRIEGA*. Ediciones Xaitali. Atenas 1997.
- Olano, D. Antonio. *LAS MUJERES DE PICASSO*. Editorial Planeta. Barcelona 1987.

- Olivier, Fernande. *RECUERDOS ÍNTIMOS*. Parsifal Ediciones Madrid 1990.
- Palau I Fabre, Josep. *PICASSO POR PICASSO*. Editorial Juventud. Barcelona 1970.
- Parmelin, Hélène. *PICASSO EN EL RUEDO*. Editorial Plaza y Janes, S.A. Barcelona 1961.
- Parmelin, Hélène. *EL PICASSO DESCONOCIDO*. Un Hombre de cien mil rasgos. Editorial Planeta. S. A. Barcelona 1981.
- Penrose, Roland. *PICASSO 2*. Editorial Salvat. Barcelona 1989.
- Peter Warncke, Carsten. *PICASSO*. Ed. Ingo F. Walter 2002.
- Picasso, Pablo. *EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ*. Editorial Gustavo Gil, S.A. Barcelona-Rosellón, 87-89.
- *PICASSO ECRITS*. Reunión des musees nationaux et editions Gallimard. París 1989.
- *PICASSO DE LA CARICATURA A LA METAMORFOSIS DE ESTILO*. Lunwerg editores Barcelona 2003.
- *Picasso, Marina. PICASSO, MI ABUELO*. Éditions Denoël. París 2003.
- Podoksik. Anatoli. *PICASSO, LA INTERROGANTE ETERNA*. Editorial de Artes Aurora Leningrado. 1989.
- Podoksik, Anatoli. *PABLO PICASSO El ojo creador de 1881 a 1914*. Ediciones Parkstone/Aurora, Bournemouth, Inglaterra, 1966.
- Ramié, George. *CERÁMICA DE PICASSO* Ediciones Polígrafa S.A. Barcelona 1974.
- Revilla, Federico. *DICCIONARIO DE ICONOGRAFÍA Y SIMBOLOGÍA*, Ediciones Cátedra, S. A. Madrid 1999.
- Sopena Ibáñez, Federico. *PICASSO Y LA MÚSICA*. Edita; Ministerio de Cultura Secretaría General Técnica Madrid 1982.
- Stassinopoulos Huffington, Arianna. *PICASSO CREADOR Y DESTRUCTOR*. Ediciones Maeva-Lasser Madrid 1988.
- Stein, Gertrude. *PICASSO*. La Esfera de los Libros, S.L., Madrid 2002.
- Sucesores de Picasso. *PICASSO TRAZOS Y DICHOS*. Ediciones B. S. A. Barcelona 1981.
- Taschen, Benedikt. *PABLO PICASSO 1881-1973*. Barcelona 1992.

- Widmaier Picasso, Olivier. *RETRATOS DE FAMILIA*. Algaba Ediciones, S.A. Madrid 2003.

Cuadernos

- JE Buis le Cahier. *LOS CUADERNOS DE PICASSO*. Edición de Arnold Glimcher y Marc Glimcher. Exposición de los cuadernos en The Pace Gallery. Nueva York 2 de Mayo / 1 agosto 1986.
- Ramón Ametller, José. *CUADERNO DE ARTE PICASSO*. Colección “Maestros contemporáneos del dibujo y la pintura”. Ibérico europea de ediciones, S. A. Paris 1972.
- Fundación cultural Mafre. Cuaderno nº13. *TAUROMAQUIAS: GOYA Y CARNICERO*. 30 de junio- 4 de septiembre Madrid 2005.

Catálogos

- Clair, Jean. *PICASSO SUS LE SOLEIL DE MITRA*. Fondation Pierre Gianadda Martigny Suisse 29 Juin au 4 Novembre 2001. Museo Picasso Paris 27 Noviembre 2001 al 4 marzo 2002.
- Costa Clavel, Xavier. *MUSEO PICASSO DE BARCELONA*. Editorial Escudo de Oro S.A. Barcelona 1997.
- Fundación Pedro Barrié de la Maza. *PICASSO JOVEN*. A Coruña 17 diciembre 2002 al 17 Marzo 2003.
- Laure Bernadac, Marie. *MUSÉE PICASSO, PARIS*. Editions de la Reunión des Musées Nationaux Paris 2002.
- MIL AÑOS DEL CABALLO EN EL ARTE HISPÁNICO. Real Alcázar de Sevilla 5 de abril – 17 de junio de 2001. Sociedad Estatal España nuevo milenio.
- PICASSO Y LA POESÍA. Centro Cultural de la Generación del 27. Edición José Antonio Mesa Toré.
- *PABLO PICASSO*. Colección Ludwing. Museu Picasso, Barcelona 1992/ 1993.
- *PICASSO, LA TAUROMAQUIA Y SU HISTORIA*. Área de cultura de la Diputación Provincial de Málaga. Málaga 1987.
- *PICASSO SUITE VOLLARD*. Instituto de Crédito oficial. Editorial Turner, S.A. Madrid 1991.
- *PICASSO SUITE 347*. Catálogo Bancaja. Madrid 2000.
- *PICASSO ALBERTI LA ÚLTIMA TERTULIA*. Catálogo producción; IVAM (Institut Valencia d'Art Modern) Valencia 2002. Aldeasa Madrid 2002.

- Dupuis-Labbé, Dominique. *PICASSO SCULPTEUR*. Gallimard/Centre Pompidou París 2000.
- *PICASSO LAS GRANDES SERIES*. Aldeasa, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 28 de Marzo – 18 de Junio Madrid 2001.

Películas

- *PICASSO Y SUS MUJERES*. Planeta D Arte para Canal +. 2003.
- *PICASSO: El Hombre y su obra*. California producciones S.L.Barcelona 1998.
- *PABLO PICASSO*. The History Channel.A&E television networks 1999.
- *PICASSO: Los Colores de La Pasión*. Reunion des musees nationaux. Alain Jauvert. SPADEM 1993.
- *EL MISTERIO PICASSO: Un film de Clouzot, Henri-Georges*. Gaumont 1956.

Revistas

- Giraudy, Danièle y Patrick de Maupeou. *PICASSO Y EL MEDITERRÁNEO*. Editorial Anaya, Madrid 1996.

ANEXO

EL TERCIO DE VARAS SEGÚN NORMATIVA VIGENTE DEL SIGLO XX

El Arte de torear está arraigado en España desde hace muchos siglos. Ya en las prehistóricas pinturas rupestres se pueden observar dibujos de toros. Desde estos primeros contactos con el toro, se fue desarrollando poco a poco el arte de torear, hasta llegar a lo que hoy en día conocemos como la lidia del toro bravo (variedad bovina que ha evolucionado por la mezcla de razas de toros egipcios y uros europeos). El toro bravo español es una raza única y presente tan sólo en la península Ibérica, sur de Francia y en Hispanoamérica. El toreo como hoy lo conocemos se remonta a finales del siglo XVII y principios del XVIII, evolucionando desde distintas escuelas, entre las que destacaron la escuela Sevillana y la escuela Navarra. En 1701, durante el viaje que realiza Felipe V a España para tomar posesión del trono, se celebra en su honor en Bayona una corrida de toros navarros en la que se comienzan a ver los lances de capa de El Licenciado de Falces (magistralmente inmortalizado por Goya en un aguafuerte), origen del actual toreo de capote que hoy conocemos. Es en la primera mitad del XVIII cuando nacen los tres grandes padres de la tauromaquia:

- Joaquín Rodríguez Costillares, Sevilla 20 de Julio de 1729.
- José Delgado Guerra Pepe-Hillo, Sevilla 14 de Marzo de 1754.
- Pedro Romero, Ronda 19 de Noviembre de 1754.

Desde entonces, y hasta nuestros días, este espectáculo sin igual en el mundo, donde el hombre arriesga su vida y desata pasiones en el ritual del arte y la muerte, ha formado parte de la cultura universal, siendo base importantísima de otras manifestaciones culturales como la literatura, la pintura, la escultura, la música, el cine, etc. Destacados artistas de los últimos siglos han fijado sus ojos en la tauromaquia a la hora de desarrollar su actividad; Goya, Mariano Benlliure, José Ortega y Gasset, Pablo Picasso, Ernest Hemingway, Orson Welles y Vicente Blasco Ibáñez son una buena muestra de ello.

El desarrollo de la suerte se divide en tres etapas básicas: cita, encuentro y salida. Cuando el picador cita, los toreros y auxiliares se sitúan a la izquierda del caballo.

1. **CITA:** Se llama la atención del morlaco intentando que embista al caballo. Lo más artístico es coger el palo corto y hacerlo deslizar por la mano ('tirar el palo'), intentando detener al toro, adelantando la vara, antes de que choque con el peto.
2. **ENCUENTRO:** Se señala el puyazo y se carga el castigo. La puya hará sangrar al toro a la altura del morrillo. Su reacción ante el castigo es fundamental para evaluar la bravura del toro. Si es manso suele huir. Se debe embestir 3 veces al caballo.
3. **SALIDA:** Cuando el toro ha recibido el puyazo, hay que dejarlo salir, siendo muy importante no cerrarle esta opción. Una vez que el toro sale del castigo, los toreros comprueban el estado en que ha quedado y si es necesario un nuevo encuentro con el caballo¹.

La suerte de varas es una asignatura pendiente de la fiesta nacional, es necesario resaltar su importancia y recuperarla por su gran trascendencia en la selección del toro y por ser de una gran belleza cuando se realiza bien. En la actualidad se ha convertido en una suerte antipática y en un trámite, que hay que realizar lo más rápido posible, sin importar demasiado como se haga. La suerte de varas persigue dos fines principalmente:

Restar poderío al toro y ahormar la cabeza y el cuello de cara a la faena de muleta, todo ello sin inutilizarle ni menoscabar el aparato locomotor.

Conocer y calibrar el grado de bravura y poder del toro.

EL CABALLO

El Caballo es un elemento esencial en la suerte de varas. En el siglo XIX se señalan sus características y se dice que deberá ser de buen manejo y sin resabios, de marca elevada,

¹ <http://www.geocities.com/Colosseum/Field/5159/toreo.html>

de buena boca, fuerte de ancas, viejo mejor que joven y que obedezca a la mano izquierda del picador, su número y características según los distintos reglamentos se describen en el cuadro siguiente:

REGLAMENTO	NUMERO DE CABALLOS	CARACTERISTICAS
1852 Madrid	40 MÍNIMO Y PERROS	7 CUARTAS ALZADA MÍNIMA Y FUERTES
1868 Madrid	40 MÍNIMO Y 12 PERROS	7 CUARTAS ALZADA MÍNIMA y FUERTES
1880 Madrid	LOS QUE SEAN NECESARIOS	1,56 ALZADA MÍNIMA Y RESISTENTE
1887 Barcelona	5 POR TORO Y LOS QUE HAGAN FALTA	MARCA ELEVADA, BUENA BOCA FUERTE DE ANCAS, VIEJO Y DOMA, COSTADO Y PASO ATRÁS
1930	4 CABALLOS POR TORO	PETOS, MÁS PESO
1962	8 CABALLOS	1,47 ALLZADA MÍNIMA, 450 KGS. PESO MÍNIMO
1992	6 EN PLAZAS 1ª. 4 EN PLAZAS 2ª Y 3ª.	DOMADOS, CON MOVILIDAD, NO RAZAS TRACCIONADORAS PESO: 500 - 650kg.

Es necesario destacar la existencia de tres épocas en relación con el caballo:

La primera corresponde con el siglo XVIII y parte del XIX en que los picadores son propietarios de los caballos, son domados por ellos mismos y es la época en la que menos caballos mueren en el ruedo a pesar de no existir el peto protector. A este respecto podemos poner como ejemplo que en 1.851 cinco de los picadores mas importantes de entonces, en 26 corridas de toros tuvieron 173 caballos muertos (7 por corrida) y 115 caballos heridos (4 por corrida).

La segunda época va desde el segundo tercio del siglo XIX hasta 1.930 que es implantado el peto. En ella los caballos son facilitados por las empresas y es la época en que mueren mas en las plazas debido sin duda a la falta de condiciones de los mismos por tratarse casi siempre de caballos de desecho y con los que el contacto de los picadores era en el momento de montarlos o poco antes.

La tercera época es la que comienza con la implantación del peto y continúa en la actualidad. Hay que resaltar que el reglamento vigente exige que los caballos no sean de razas traccionadoras, sin embargo, no precisa grado de cruzamiento, aceptado de estas razas por lo que se pica en muchos sitios con caballos muy cruzados en percherón y bretón. En realidad debería picarse con el caballo español, debidamente domado, pues tiene condiciones excelentes para realizar la suerte de varas con toda garantía, y también el peso adecuado.

EL PETO

El peto se implanta en el año 1.930, ya en el año 1.925 la sociedad protectora de animales hizo una campaña de protesta por lo desagradable y cruenta que era la suerte de varas. La administración se hizo eco de la campaña y, esto, unido a dificultades para adquirir caballos, hay que tener presente que ya había hecho acto de presencia el automóvil, determinaron la designación de una comisión que se ocupase del tema y buscase las soluciones mas adecuadas, así en el año 1.926 se constituyó la comisión presidida por el Director General de Seguridad y que lo primero que acordó fue que los picadores saliesen al ruedo cuando el toro fuese ya parado. Hay que tener presente que los picadores estaban en el ruedo cuando salía el toro. También se pensó en aumentar el tamaño de la puya lo que posteriormente se desechó y finalmente se planteó proteger adecuadamente al caballo. Para ello se abrió un concurso y se hicieron pruebas con distintos tipos de petos hechos con distintos materiales: chapas metálicas, capas de cuero, de goma, de lona y guata. Se probaron en novilladas siendo de cuero flexible los primeros que se usaron, material que posteriormente se desechó.

Finalmente se legalizaron por una disposición de 27-2-28 pero su uso no se comenzó hasta el verano de 1.930. Apareció como obligatorio su uso en el reglamento que entro en vigor en la temporada 1.931.

El primer peto que se usó cubría el vientre, el miembro anterior y el pecho del caballo. Se componía de dos partes una que cubría el vientre, la extremidad anterior hasta el codo y el pecho del caballo; y un faldón que iba desde la articulación del codo hasta la misma articulación del otro lado y que llegaba hasta la articulación carpiana. El miembro posterior iba al descubierto. Posteriormente se cubrió dicho miembro con otro faldón que iba desde la articulación fémoro-tibio rotuliana de cada lado y que llegaba hasta el tarso. Siguió evolucionando con un solo faldón que cubría los pechos, el costado y el tercio posterior, llegando primero hasta el carpo y tarso y aumentando poco a poco hasta casi tapar los cascos del caballo.

También se incorporaron los manguitos que se situaban debajo del faldón y que protegían las extremidades anteriores y posteriores. El material que en un principio era de lona más flexible se fue volviendo cada vez más rígido hasta constituir el faldón lateral un auténtico muro que impide al toro romanear y que hace que se estrellé contra el mismo sin ninguna posibilidad de mover aquella mole, pues a medida que el peto cubría más parte de cuerpo del caballo, éste iba siendo cada vez más pesado.

LA PUYA

La puya aparece como la evolución de la lanza y su origen está en la garrocha, utilizada en las faenas camperas. Antiguamente (Tauromaquia de Pepe-Hillo) se la describe como una pirámide triangular, afiladas sus aristas, de uno a dos dedos de longitud (unos 3 a 3,5 cm.) y un dedo de grueso, provista de un tope constituido por un encordelado más o menos grueso denominado, de limoncillo. La puya ha sido siempre objeto de polémica y máxima discusión.

Toda la discusión se venía planteando sobre el encordelado ya que al ser más grueso era más fácil fallar en el momento de la reunión toda vez que para sujetar al toro había que cogerlo de arriba a abajo y muy vertical por lo tanto muy próximo al caballo, con mayor riesgo, ya que si se intentaba coger a mayor distancia y por lo tanto más sesgado era frecuente que el encordelado resbalara en el morrillo del toro con el fallo y las consecuencias consiguientes.

Por otra parte un encordelado más fino era mas seguro pero permitía la penetración de la vara en el cuerpo del toro. Así pues, entre discusiones y polémicas entre el encordelado en forma esférica o de naranja y en forma de limón fue transcurriendo el tiempo hasta llegar a 1 .917 en cuyo año se aprobó un Reglamento que estableció la arandela de 6cm. de diámetro y fijando unas medidas para la puya de 29mm. De lado la pirámide triangular, 20mm de base con un cilindro de 24mm de diámetro con un encordelado de 6cm y al final del mismo, la arandela.

Esta puya se ha venido utilizando hasta el año 1 .962 en que fue modificada ya que la arandela se introducía con cierta frecuencia en el cuerpo del toro.

La puya del reglamento de 1962 cambia la arandela por una cruceta, y determina una para toros y otra para novillos. Mantiene igual la pirámide triangular y el cilindro sobre el que va el encordelado se convierte en un tronco de cono con una base superior de 24mm de diámetro y una inferior de 36mm la longitud de dicho tronco encordelado es de 7,5cm. Lo que unido a los 2,5cm de la pirámide da una longitud total de 10cm. al final de los que se establecen los topos cilíndricos de 8mm de grueso por 5,2cm. De longitud. La puya para el novillo tenía 3mm menos en la pirámide triangular.

La puya actual, reglamento de 1 .992, tiene los topos prácticamente igual que la anterior, mantiene los 29mm de lado en la pirámide triangular mientras que la base es de 19mm. El tronco de cono tiene en la base superior 24mm y 30 en la inferior, el encordelado es de 6cm. lo que determina una longitud total de 8,5cm. (1,5cm menos) y se usa la misma para novillos y para toros. La puya irá montada sobre una vara de haya o fresno de una longitud entre 2,55 y 2,7m.

EL PICADOR

Las antiguas tauromaquias afirman que son cuatro las cualidades que debían tener los picadores: VALOR, FÍSICO ROBUSTO, CONSUMADO JINETE Y PERFECTO CONOCIMIENTO DEL ARTE.

Durante los siglos XVIII y gran parte del XIX, eran independientes y se anunciaban en los carteles por delante de los matadores. Eran, en una palabra los protagonistas de la fiesta. Era la época en la que ellos se encargaban de preparar sus propios caballos. De aquella época les queda en la actualidad el privilegio, por llamarlo de alguna forma, de poder usar el oro en los bordados de su chaquetilla.

En aquella época su colocación en la plaza era a la derecha del chiquero, a 5m de distancia y el otro a 7m. del primero, señalándose estos lugares con una marca. Estaban en el ruedo a la salida del toro. El primer puyazo le correspondía al picador más moderno. Posteriormente era el de reserva el encargado de dar primer puyazo permaneciendo el más moderno con él en el ruedo y estando preparado el otro en la puerta de caballos para salir cuando el primero fuese herido.

En el año 1.927 dejaron de estar en el ruedo, situándose en la puerta de caballos y saliendo cuando lo indicase el Presidente. Esto fue reflejado en el reglamento de 1.930. El número de puyazos a administrar a cada toro ha ido cambiando con tiempo y por curiosidad lo reseñamos.

1880 Ninguna vara, perros y banderillas de fuego.

1917 Menos de 4 varas, banderillas de fuego.

1923 A criterio del Presidente.

1930 Cuatro puyazos, mínimo.

1962 Tres puyazos.

1992 Dos puyazos, en plazas de primera.